

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

FELJELENTŐ SZÍNIKRITIKA A KÁDÁR-KORBAN

Kísérlet egy sztálinista kultúráirányítási modell átalakulásának megragadására

Doktori értekezés

Herczog Noémi

2017

Témavezető: Dr. habil. Karsai György

Tartalom

1. Bevezetés

Mit vizsgálunk és miért? – Módszertan4

2. Mitől szabad és független a kritika?

Kritika és nyilvánosság 1956 után Magyarországon.....18

3. A denunciáló (feljelentő) kritika kialakulásának kezdetei

Perzekútor kritika – A NEP és az ideologikus kritika – Az önkritika sztálini politika filozófiája – Ha a kritikus Zsdanov és Sztálin – A Pravda-kritika (1936) mint prototípus29

4. A színikritika mint kultúráirányítási eszköz a Kádár-korszakban

4.1. Előzmények: a Rákosi-korszak és a feljelentő kritika

A reprezentatív szerző és a kritika (Gellért Endre: Fáklyaláng, 1952) – Lukács György Tragédia-kritikája (Gellért Endre – Major Tamás – Marton Endre: Az ember tragédiája, 1955)46

4.2. A Kádár-kori feljelentő kritikát létrehozó politika – A negatív legitimáció56

4.2.1. Műsorengedélyezés a konszolidált Kádár-rendszer színházi struktúrájában

A korszak színházi struktúrájáról – A műsorengedélyeztetés lépései60

4.2.2. A kritika mint a negatív legitimáció eszköze a pártdokumentumokban és a sajtóban

Pártdokumentumok a kritika feladatáról – A „Szovjetunióhoz képest”-retorikája és a kritika – Az „ötvenhathoz képest”-retorikája és a kritika68

4.3. Színházi feljelentés a Kádár-korszak sajtójában78

4.3.1. Színikritika kényszerpályán

Kritika a nyilvánosság mögött – Kritika és nyilvánosság – Feljelentő kritika – Feljelentő riport- és publicisztika – Fordított „feljelentés” – Fantomfeljelentés – Bábáskodó színikritika91

4.3.2. „Nem vagyok kritikus!” – Egy emblemikus esettanulmány

A kritikus mint szabadulóművész – Poszttraumás fantomfélelmek – Összegzés .109

5. Bábáskodó színikritika

5.1. A Marat/Sade és a külföldi kritikusok

(Ács János: *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmegyógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában*, 1981)123

6. Feljelentő kritika	130
6.1. Sajtótámadás egy „ellenforradalom keltette zűrzavart tápláló” előadás ellen (Ádám Ottó: <i>Széchenyi</i> , 1957).....	130
6.2. „Jogosulatlan mesehasználat” – Egy átmeneti korszak feljelentő kritikája (Ruttkai Ottó: <i>Az ablakmosó</i> , 1963)	
<i>A helyes és helytelen hatalom ábrázolás kérdései – Az egzisztencializmus-vád</i>	136
7. Feljelentő színházi riport és publicisztika	146
7.1. Az Orfeo-ügy (1972)	
<i>Amatőrök – Paternalizmus – Fenyegető cikkek a Magyar Ifjúságban</i>	146
7.2. A boglári ügy (1973)	
<i>Szabó László, a leleplező zszurnaliszta (1930–2015) – Törvénytelen – Munkakerülők – Ez nem művészet</i>	156
8. Fantomfeljelentés: figyelmeztető színikritikák és viták	172
8.1. A polgári forradalom mint rossz hasonlat (Ádám Ottó: <i>Danton halála</i> , 1963)	172
8.2. A „groteszk” mint ellenség (Major Tamás: <i>Rómeó és Júlia</i> , 1971)	
<i>Irodalomkritikusok lázadása – Előzmények az ötvenes évek elejéről: Major Tamás, Nagy Péter és a harsányság-vita</i>	176
8.3. Támadás a színikritikus ellen (Koltai Tamás és egy színházi vita, 1973)	
<i>A struktúráról – Rendezői színház – Egy emblematisz fantomfeljelentés</i>	184
9. Fordított „feljelentés:” gyanúreflexek	192
9.1. A hatalmi kollaboráns mint ellenség I.	
Feljelentik a „támogatott” rendezőt? (Ádám Ottó: <i>Éjjeli menedékhely</i> , 1968)	192
9.2. A hatalmi kollaboráns mint ellenség II.	
<i>A Magyar Nemzet följelenti a pártlapot? (Vámos László: Ó, azok a szép napok!, 1971) MGP és Beckett – Fordított „feljelentés”</i>	201
Összegzés	209
Rövidítések	213
Mellékletek	214
Bibliográfia	223
A doktori értekezés tézisei	239
Thesis of Doctoral Dissertation	250
Szakmai önéletrajz	261

1. Bevezetés

Mit vizsgálunk és miért? – Módszertan

Szervezzétek meg az alulról szerveződő tömegkritikát!¹

J. V. Sztálin, 1928

Sajátságos, sőt bizarr dolog, hogy a királyhű romantikusok az irodalmi szabadságot követelik, s eltörlését azoknak a törvényeknek, amelyek a megállapított formákat adják meg az irodalmunknak; ellenben a szabadelvűek fönn akarják tartani a dráma hármasságát, az alexandrinus ritmusát és a klasszikus formákat. Ha ön eklektikus, senki sem fogja pártját. Melyikükhöz csatlakozik?²

Honoré de Balzac: *Elveszett illúziók*

Mit vizsgálunk és miért?

Aki valaha írt Magyarországon kritikát, valószínűleg érezte már magát feljelentőnek. Spiró György regényéből a névtelen, titkon az oroszbarát lengyel bábkormányt támogató összeesküvés, az ikszek egyikének, Latinszkijnek, *A Mester és Margarita* kritikusának, vagy Balzac *Elveszett illúziók* című regényéből Lucien de Rubemprének. Miközben fokozott feszültséggel reagálunk a minket érő kritikára, érzelmeink alighanem eltörpülnek ahhoz képest, amilyen mértékben átjárja a feljelentéstől való félelem a magyar (színi)kritikai múltat. Feljelentő kritikának nevezem azt a jelenséget, amelyben e félelmek tárgyasulnak, és amelynek Kádár-kori létezése ma is magától értetődő tény a színházi „szakma” tudatában. Olyannyira az, hogy például Marton László is hivatkozott emlékirataiban „pártrendelésre készült” „lehúzó kritikákra” *Képzelt riport* (1973)³ című produkciójáról – és bár a hivatkozott kritikáknak nincs nyomuk, az állítás igazságát sem a szerzőnek, sem a szerkesztőknek, sem a könyvet népszerűsíteni hivatott interjúk készítőinek nem jutott eszükbe ellenőrizni.⁴ Tudni véljük, hogy a Kádár-kori feljelentő kritika létezett, olykor azt is, hogy továbbél. Miközben igen keveset tudunk róla valójában.

¹ Sztálin: Szervezzétek meg az alulról szerveződő színikritikát! A komzomol VIII. kongresszusán mondott beszéd. 1928. május 16., in: uő: *A kritikáról és önkritikáról*. Szikra, Budapest, 1950. 21. Illetve: Pravda, 113. sz. 1928. május 17.

² Balzac, Honoré de: *Elveszett illúziók*. (ford. Benedek Marcell), Bukarest, Kriterion. 1978. 225.

³ Marton László: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, 1973. (Írta: Déry Tibor – Pócs Sándor – Presser Gábor. Vígszínház.)

⁴ A Marton László által kiemelt, nem létező Népszabadság-kritikát Marton szerint egy „vezető kritikus” írta, aki ráadásul e vélemény ellenkezőjét is megírta a *Színház* folyóiratban. Marton állításainak cáfolatáról bővebben: Szabó István: *Képzelt kritikák egy legendás előadásról. Marton László ÖSSZPRÓBA című kötete apropóján*. Színház online, 2017. 08.09. <http://szinhaz.net/2017/08/09/szabo-istvan-kepzel-kritikak-egy-legendas-eloadasrol/> Utolsó letöltés: 2017. 10.22.

Az 1956–1989 közötti korszak sajtóját olvasva feltűnt, hogy a nem független sajtó erőterében a (színi)kritika múltjáról szóló alapidiskurzus a hatvanas évek elejétől kezdve egészen a nyolcvanas évekig olyan kifejezéseket használ, mint a „rosszmelegű gyakorlat”, „perzekútorok”,⁵ „a bunkót forgató szellemi arakcejevizmus évei”.⁶ Röviddel a rendszerváltás után pedig, túlélve az államosított sajtó időszakát, feltűnik a „Népszabadság-reflex” kifejezés,⁷ folytatólagosságot tételezve a volt pártlap rendszerváltás előtti és utáni működése között. Az 1956 utáni kritika relációjában e terhelt viszony továbbra is megmarad. Ha a negatív kritikától való félelem nem is tekinthető általános közérzeti jelenségnek, de a kulturális-kritikai – szűkebb értelemben vett – nyilvánosságot mindenképpen áthatja. *Naplója* 1970. januári bejegyzésében Karinthy Ferenc is feljegyezi egy drámája kritikai fogadtatásáról: „Csupán azt nem értem, M.G.P. mit akart elérni ezzel a cikkel? Az a magyarázat, hogy azért dicsérte a darabot, mert jó, vagy mert tetszik neki, gondolom, eleve kizárható. Itt valami érdekes pókerparti folyhat a fejem fölött...”⁸ Spiró György egy 2016-os interjújában kulcsszerepet tulajdonít a műsorpolitika szempontjából a *Népszabadság* kritikáinak: „...a cenzorok féltek, hogy feljelentik őket, és mivel a pártlapban kiadott jel alapján úgy vélték, ezt várják tőlük: önvédelemből tiltották be az előadást. Egyedül a *Népszabadság*, a pártlap szava számított. Nem érdekelt senkit, hogy mit ír a *Magyar Nemzet*, a *Népszava*. Megvárták, mit ír a *Népszabadság* és azt követték, addig nem is mertek írni. De ha a *Népszabadság* lehúzott valamit, az megbukott, vége volt. (...) Azt viszont tudni kellett, mit szabad írni, mert senki sem mondta meg.”⁹ Veres András¹⁰ egy rendszerváltás utáni tanulmányában a Kádár-kori művészetkritikáról írva a „keresztes hadjárat” és a „hecckampány” hadiretorikáját használja, illetve a párt számára fontos egyik lapról azt írja: „A *Kritika* afféle modern arénának rendezkedett be, ahol ügyes mozdulatokkal saját nevelésű gladiátorok terítették le az odaterelt fenevadat.”¹¹ A színházrendezők közül Kazimir Károly,¹² aki többek között a Magyar

⁵ Király István naplójában számol be róla, hogy 1978-ban Rényi Péternek ki kellett vonulnia a teremből a Pécsi Filmfesztiválon, „mert Kovács András megtámadta és perzekútornak nevezte.” Király István: *Napló*. (Szerk.: Soltész Márton), Budapest, Magvető, 2017. 577.

⁶ Pándi Pál: Vitázzunk, hogy egyetértsünk. In: uő: *Kritikus ponton*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 7.

⁷ „Nem vagyok egy Berzsenyi...” Esterházy Péterrel beszélget Petri György. In: Esterházy Péter: *Egy kék haris*. Budapest, Magvető, 1996. 166.

⁸ Karinthy Ferenc: *Napló II. 1970–1973*. (Sajtó alá rendezte: Jovánovics Miklós), Budapest, Littoria Könyvkiadó, 1993. 12.

⁹ Melléklet: interjú Spiró Györggyel.

¹⁰ Veres András (1945) irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő, egyetemi oktató, az MTA ITI főmunkatársa, 2015-ig osztályvezetője, a *Literatura* főszerkesztője. In: Király István: *Napló*. 1045.

¹¹ Veres András: Magyar irodalmi kánon a hetvenes években. *Beszélő*, 1996. 6-7. szám. 135

¹² „Nem rokonszenves szó ez a feljelentés, de jó, beszéljünk hát erről a „kényes” kérdésről is. (...) De amikor egy-egy kritikus nem az ügyért, hanem az ügy ellen hadakozik, személyes elfogultságból, klikkérdékből vagy informátlanságból, vagy egyszerűen azért, mert vagdalkozó-gúnyolódó ösztöneit ezen a kockázatmentes vadászterületen akarja kiélni: ez elviselhetetlen. (kiemelés tőlem, HN) (interjúkészítő: - Nono! Erős szavak

Színházművészeti Szövetség főtitkára volt, szintén nyilatkozik kritika és „feljelentés” viszonyáról; Vámos László¹³ színházrendező pedig még 1984-ben is azt állítja egy hivatalos eseményen, hogy szerinte „a kritika most is manipulált, egy kis csoport befolyásolja.”¹⁴ A *Népszabadság* képzőművészeti kritikusa, Rózsa Gyula¹⁵ visszaemlékezésében leírja: „tényként ismerte el végig mindenki, hogy a Népszabadság kultúrapolitikája azonos az aczéli kultúrapolitikával. Hogy Rényi Péter¹⁶ és Pándi Pál,¹⁷ Rényi Péter és E. Fehér Pál¹⁸ nemcsak tudatosan szolgálja, hanem óhatatlanul alakítja is” a művészetpolitikát.¹⁹

A kritikával szemben a nem független sajtóban joggal kialakuló gyanút a művészeti reprezentáció is leképezi: a hetvenes évek végén – nyolcvanas évek elején a korrumpált kritikusokról szóló regényeket gyakran színre viszik (*A Mester és Margarita*²⁰) vagy megfilmesítik (Gazdag Gyula: *Elveszett illúziók*, 1982). Utóbbi Balzac azonos című regényét helyezi 1968 magyar viszonyai közé, és szereplőiben – akik bárkit lejáratnak cserébe az anyagi juttatásokért –, mindenki könnyen felismerhette a korszak kritikus-kultúrpolitikus kulcsfiguráinak (pl. Pándi Pál, Király István) paródiáját,²¹ a forgatókönyv megírásában pedig az egy évvel korábban megjelent regény, *Az Ikszek* (1981) írója is társszerző. „Te írsz Zakariás darabjáról. Ezen a héten szeretjük, oké?”²² – kérdezik Sárdi László pályakezdő sajtókritikustól a filmben. Ez a sajtó a „nagyok” játszótere, az újságírók csak végrehajtók

ezek, súlyos megállapítások! -) Fenntartom, amit mondtam. Lelkes, jó szándékú, értékes művészek egész sora dolgozik heteken-hónapokon át egy produkción, megfeszített idegekkel, állandó stressz állapotban, ezernyi szemponttal, nehézséggel, hiányossággal küszködve és akkor akadnak kritikusok, akik megfelelő elemzés; átgondolás nélkül, néhány odavetett sorral gúnyosan lesöprik az asztalról mindezt.” Papp Antal: Nem múzeum, hanem élő színház. Interjú Kazimir Károllyal. *Magyar Hírlap*, 1973. 03. 11. 10.

¹³ Vámos László (1928–1996) rendező, a Fővárosi Operettszínház (1967–1980), majd a Nemzeti Színház (1982–1990) főrendezője. In: Király István: *Napló*. 1045.

¹⁴ *Feljegyzés a színházi szakemberek és a sajtó képviselőinek találkozásáról*. MSZMP KB TKKO, Budapest, 1984. 03. 28. 2., készítette: Svéd Pál. (gépirat)

¹⁵ Rózsa Gyula (1941) kritikus, művészettörténész, a *Népszabadság* munkatársa Király István: *Napló*. 1023.

¹⁶ Rényi Péter (1920 – 2002) újságíró, kultúrpolitikus, filmkritikus, a *Népszabadság* főszerkesztő-helyettese (1956 – 1988). In: Király István: *Napló*. 1021. Továbbá Hajdú János „az örök első számú főszerkesztő-helyettesnek” nevezte visszaemlékezésében. Hajdú János: Irányhóvéd, aki után igazodhat a század. In: Kertész Péter: *A Komlós*. 141. Végül Molnár Gál Péter szerint egy 1956. márciusi *Népszabadság*-sztrájk miatt maradt mindörökre „udvarképtelen”. Molnár Gál Péter: A Zöldfa étterem műsorfelelőséhez van szerencsém? In: Kertész Péter: *A Komlós*. 172.

¹⁷ Pándi Pál (eredetileg Kardos Pál, 1926–1987): irodalomtörténész, kritikus, akadémikus, tanszékvezető, egyetemi tanár, szerkesztő (*Népszabadság*, *Kritika*); a Szépirodalmi Kiadó állandó lektora, az 1960-as évektől Aczél György tanácsadója művelődéspolitikai témákban. In: Király István: *Napló*. 1015.

¹⁸ E. Fehér Pál (1936 – 2013) újságíró, kritikus, szerkesztő, műfordító, 1971-től a rendszerváltásig a *Népszabadság* kulturális rovatvezetője, egyúttal a kritika és a Szov szerkesztőségének is vezető munkatársa. In: Király István: *Napló*. 961

¹⁹ Rózsa Gyula: Strandélet a Blaha Lujza téren 1965–1985. *Kritika*, 2016/11–12. 4.

²⁰ Kazimir Károly: *Mester és Margarita*, 1979. (Thália Színház); Szász János: *Mester és Margarita*, 1984 (Kaposvári Csiky Gergely Színház).

²¹ Király István (1921–1989): irodalomtörténész, kritikus. 1953 – 1956 között a *Csillag*, 196 – 1969 között a *Kortárs*, 1970–1989 között a *Szovjet Irodalom* főszerkesztője. 1948–1988 között az ELTE oktatója, kivéve: 1957–1959.

²² *Elveszett illúziók* (Gazdag Gyula, 1981. Írta: Gazdag Gyula, Györffy Miklós, Spiró György).

(annál inkább, minél alacsonyabban állnak a hierarchiában), az egyes előadásokról és könyvekről „fönn” dőlnek el az ítéletek, kiszámíthatatlan és átláthatatlan politikai érdekek mentén. A pályakezdőt pedig a nemtelen eszközök és alkuk status quo-jának elfogadása vagy a pályaelhagyás közti választásra kényszerítik.

A művészetkritikát szükségképpen gyanú veszi körül a nem független sajtó környezetében. Kérdés, hogy milyen mértékű ideológiai nyomásgyakorlás nehezül az újságíróra a Kádár-kor különböző évtizedeiben, és hogy e status quo milyen választásokra kényszeríti a jóhiszemű, nem magas beosztású kritikust. Kutatásaim során feltűnő volt, hogy a rendszerváltás előtti művészeti (színházi, irodalmi) nyilvánosságban egészen konkrét tartalmak és főként (ma már ebben a formában ismeretlen) érzelmek társulnak egy eredetileg a sztálinista, fegyelmező, a kultúráirányításban használatos gyakorlathoz, amelynek fogalmi meghatározására eddig tudományos igénnyel nem került sor. Ezt a jelenséget tehát *feljelentő (denunciáló) (színi)kritikának* (időnként zsandárkritikának) nevezem, és megpróbálom fogalmilag körüljárni. György Péter „a gyanú hermeneutikájának”²³ nevezte a szűk szakmai körben tetten érhető, az értelmezést kikövetelő jelenséget. Miért alakul ki ez a félelem a negatív kritikától? Mit takar – Radnóti Sándor megfogalmazásában – „a magyar irodalmi élet (de bátran vonatkoztathatjuk a színházra is, H.N.) történelmileg kialakult túlérzékenysége”?²⁴ És a feljelentő kritika gyanújának megjelenésével milyen elvárások jelennek meg a kritikával szemben a hivatalos nyilvánosságban, illetve a centrumtól távolodva? Mivel kevésbé érdekel a tagadhatatlanul létező, „elvetemült” feljelentők köre, célom, hogy személyközpontú elemzés helyett olyan (társadalmi) keretet kínáljak e fogalmak értelmezésére, amely a kultúráirányítás kontextusát is vizsgálja, ezért egyszerre képes bemutatni a „hatalmasok” és a korszak átlagos színikritikusainak dilemmáit. Hiszen e dilemmákat ugyanaz a mozgástér határozza meg a hatalom irányába elkötelezett (esetleg a hatalmat kiszolgáló), illetve a rendszerszeptikus kritikusok esetében. Ezért pszichologizálás helyett a Kádár-kori színikritika láthatatlan kényszerpályáinak megmutatásán keresztül szeretném elbizonytalanítani a feljelentő színikritika és a markáns, autonóm ízlésítélettel fellépő kritika szembeállításának szükségességét.

A feljelentő kritikának nevezett jelenség hagyományos értelmezését híven tükrözi Révész Sándor írása, amely Király István egyik naplőbejegyzéséről gondolkodva elemzi kritika, hatalom és felelősség viszonyát a nyolcvanas évek elejének Magyarországon. Király

²³ György Péter: Mindennapi eset, in, uő: *A hatalom képzelete – Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest, Magvető, 2014. 23.

²⁴ Radnóti Sándor: Bevezetés, in, uő: *A piknik*. Budapest, Magvető, 2000. 29.

István *Naplójában* 1980 augusztusában beszámol a *Kritika* főszerkesztő-helyettese, „a Népszabadság verőembere”,²⁵ Hajdu Ráfis Gábor²⁶ öngyilkosságáról. Király azt írja, hogy a fiatal kritikus-szerkesztőt a „morális terror” ölte meg.²⁷ A „morális terror” fogalmán – amely a haláleset kissé leegyszerűsítő magyarázata – a hatalommal való kollaborációnak a második nyilvánosságban értelmezhető vádját kell értenünk.²⁸ Természetesen, a hatalommal is rendelkező szerkesztő-kritikust (Hajdu Ráfist) nem menti fel, ha bírálatában eltekint a hatalmi pozíciótól, amelyből megszólal. Révész írása azonban a „morális terror” illetve a „verőember” kifejezést egyaránt fekete-fehér képlet szerint, kizárólag a hatalomhoz legközelebb állók körén belül értelmezi. Az önbecsapás példaképpen ír Király feljegyzéséről; álláspontja szerint a jelentős hatalommal rendelkező Hajdu Ráfis védelmében abszurdnak bizonyul Király helyzetértékelése, amely a „terror” (pontosabban „morális terror”) fogalmát immár nem a hivatalos nyilvánosságban, hanem a centrumtól távolodva értelmezi. Révész szerint:

...a vélemények versenyének és szabadságának fölszámolásával létesített hatalom morális igazolása szükségképpen együtt jár a hatalom nélküliek morális megsemmisítésével, és annak igazolásával, hogy az ő hatalomnélküliségük pusztalátszat, amely az általuk szolgált gigantikus háttérhatalmak álcázásához szükséges.²⁹

Kétségtelen, hogy hatalmi pozícióból elnyomásra hivatkozni visszás, ebben Révész Sándornak igaza van. De anélkül, hogy állást foglalnék Hajdu Ráfis személyes felelősségét illetően, a feljelentő kritika funkciójának Kádár-kori átalakulását elemezve éppen az olyan, egyértelműnek tételezett kategóriák árnyalását tartom elengedhetetlennek, mint a „verőember” és a „terror”. Ezeket a fogalmakat ráadásul Révész kizárólag a személyközpontú diktatúra hatalmához legközelebb állók köréhez társítja, míg a „hatalomnélküliség” fogalmát kizárólag az ugyanezen középponttól legtávolabb elhelyezkedő csoportok esetében értelmezi. (Holott ennek már az a tény is ellentmond, hogy Haraszti Miklós könyve 1980-ban már Berlinben és Párizsban is megjelent, tehát bizonyos mértékű befolyásuk a politikai hatalom körein kívülállóknak is volt). Feltételezésem szerint az elnyomó és megfélemlítő

²⁵ Vö: Király István *Naplójában* számol be arról, hogy Haraszti Miklós „verőlegénynek” nevezi Hajdu Ráfist *Darabbér* című művének utószavában. (Haraszti Miklós: *Darabbér*. Berlin, Magyar Füzetek, 1975, 123.) Király István: *Napló*. 638

²⁶ Hajdu Ráfis Gábor (1944–1980). Kritikus, irodalomtörténész, szerkesztő, 1970-től az ELTE BTK irodalom tanszékének oktatója, a Pándi Pál-féle *Kritika* főszerkesztő-helyettese. Király István: *Napló*. 972.

²⁷ Király István: *Napló*. 638.

²⁸ Szintén Király írja 1977-ben ugyanitt: „A politikai szövetségesünkkel való ideológiai harc majdnem lehetetlen.” Király István: *Napló*. 518

²⁹ Révész Sándor: Végre mi kellett volna? *Mozgó Világ*, 2017/5. 99.

mintázatoknak a diktatúra hatalmi apparátusa és annak szűkebb „holdudvara” csupán a legszélsőségesebb, bizonyos értelemben legprimitívebb esetét képezi. De ahhoz, hogy ezeket a legsúlyosabb eseteket felismerjük, netán fel is léphessünk ellenük, elengedhetetlen, hogy szembenézzünk az elnyomás kevésbé szélsőséges, de annál gyakoribb és annál többünkre jellemző módozataival is. Ahogyan Habermas több alkalommal is írja a rendszer és az életvilág ugyan elválasztható egymástól, de nem lehet teljesen izolálni a kettőt.³⁰

Különösképpen a Kádár-korszak itt kifejtésre kerülő, sajátos, hibrid (az irányítás módját „liberalizáló”, a struktúrát változatlanul fenntartó), saját ideológiáját már csak formális értelemben képviselő kontextusában elengedhetetlen a feljelentő (színi)kritika olyan értelmezési keretben történő vizsgálata, amely a korszakra jellemző, különböző határeseteken keresztül képes bemutatni és elbizonytalanítani a fogalom többnyire reflektálatlan értelmezését. Egy értelmezést, amely a kortanúk és az érintettek egy részének legitim és e dolgozatban feltétlenül tiszteletben tartott narratívája. De amely értelmezés a „verőember” fogalmán keresztül kétségtelenül elmos lényeges különbségeket például egy megrendelt írás és egy ideologikus cikk között, illetve különbségeket a hatalom mikrofizikájáról,³¹ amikor a diktatúrát egy monolit hatalmi elit elnyomásában határozza meg. Hiszen ha komolyan vesszük a „verőember” jelenséget, akkor a bevezetőben érdemes legalább egy példán keresztül megvilágítani, hogy a Kádár-korban e „verőemberek” első számú célpontja nem az értelmiség volt, és, hogy Hajdu Ráfis ideologikus írásainál, a „művészeti bűnelkövetés” feljelentésénél léteztek szélsőségesebb formái is. Ezek közé tartozik a rendszer emblematikus tévéműsora, a *Kék Fény*, amelynek feljelentő kampányai azonban elsősorban nem az értelmiség, hanem a munkásosztály legkiszolgáltatottabb tagjai ellen folytak. Gondolok itt például a műsor 1971-es adására a „meggyماغos emberről”, Demeter Béláról, aki faültetés céljából egy konzervgyár ipari hulladéknak minősülő negyven mázsa meggyماغját vásárolta fel (csak külön kérésére számítottak fel vételárat), majd az adást követően üzérkedés gyanújával letartóztatták és a bíróság első fokon négy és fél év szigorított börtönbüntetést rótt ki rá.

Céлом a feljelentő kritikáról és általában a kritikáról alkotott fekete–fehér képünk differenciálása. Tehát nem a felelősség relativizálása, és a „tettesekben” kialakuló kognitív disszonancia megerősítése. De úgy vélem, a színház relációjában gondolkodva a Kádár-korszak feljelentő sajtójának fogalmát nem érdemes leszűkíteni Dante *Pokla* kilencedik

³⁰ Habermas, Jürgen: Rendszer és életvilág szétválása. In, uő: *A kommunikatív cselekvés elmélete*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2011. 382–413.

³¹ A sokirányú hatalom elméletéről lásd: Foucault, Michel: A hatalom mikrofizikája. (ford. Kicsák Lóránt), in: uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin betűk, 1990. 307–330.

körére, a feljelentők, árulók és rágalmozók számára kijelölt bugyor értelmezési tartományára. Érdekesebb a feljelentő színikritikát és a független ízlésítéletet alkotó színikritikát egymás viszonylatában vizsgálni.

A kutatás középpontjában a denunciálás nyilvános aspektusa áll: tehát az előzetes (nem nyilvános) tiltások helyett kizárólag az utólagos színházi tiltásokhoz kapcsolódó ritka, nyilvános, a médiában is megjelenő mozzanatok. Dolgozatomban azt vizsgálom, hogyan alakul át az eredeti, sztálinista technika (feljelentő kritika), és vele a művészet- és színikritika funkciója és értelmezhetősége is Magyarországon a hatalmi erőter átalakulásával 1956 és 1989 között. És miként válik a feljelentő kritika a Kádár-korszak nem reprezentatív, noha szimbolikus technikájává. A feljelentő kritika születését a sztálinista kultúráirányítástól eredeztetem. Egészen pontosan mint a nyugati társadalomfejlődésben a tizennyolcadik századi abszolút monarchiákkal megjelenő adminisztratív állam³² totalitárius kiterjesztésének bizonyuló sztálinista irányítás fegyelmező (ellenőrző, megfélemlítő, megtorló, számon kérő) ideológiai és erőszak-apparátusának eszközét fogom fel, tehát egy adminisztratív erőter termékének tekintem.

Ennek megfelelően nem vonatkoztathattam el ezen apparátus és politikai környezet (történeti, politológiai, szociológiai és szociálpszichológiai) vizsgálatától, amely a feljelentő kritika jelenségét generálta, és amelynek közegében ez a kritika létezett. Maga a feljelentés pedig a társadalom minden területén a totális hatalom által előírt, elvárt viselkedési norma, egyfajta állampolgári kötelesség lett. A dolgozat kérdésfelvetése, miért és hogyan változik meg a denunciálás értelmezése e status quo megváltozásával párhuzamosan 1953, majd 1956 után Magyarországon, illetve miben ragadható meg e változás lényege. Bírta-e, és ha igen, mely periódusokban a hatalom a színikritikusok, kulturális újságírók lojalitását, egyetértését vagy akár pusztá együttműködését? Hogyan működött a színházi sajtóban a cenzúra és az öncenzúra? Politikus-e a Kádár-kori színikritikus? Vajon mikor és mennyire tudta 1956 és 1989 között a kultúrpolitika ténylegesen irányítani a színikritikát? A sztálini adminisztratív következmények (nyílt erőszak) helyett miben nyilvánult meg e kultúráirányítási technika „szankcionáló” – nyomásgyakorló – technikája? Értelmezhető-e a hivatalos nyilvánosságon kívül is a feljelentő színikritika mint az elnyomás egyfajta általános mintázata? Mekkora szabadsága marad ebben az erőterben a színikritikusnak? És milyen értékek társulnak a kritikához a hivatalos illetve az ellenkultúrában?

³² Vö: Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1990. 234-242.

Módszertan

Az 1956–1989 közti periódus nem tekinthető egységesnek, és nem beszélhetünk a feljelentő színikritika gyakorlatában sem folytonosságról. Így az első adódó kérdés alighanem az, miképpen is tárgyalható egyben ez a bő három évtized. Meggyőződésem szerint, döntésemet indokolttá teszi, hogy az 1956–1989 közötti korszakban nem létezett független sajtó, és a sajtó irányítása egységes feladatokat jelöl ki a kritika számára, noha a hivatalos állásfoglalást koronként változó gyakorlat követi, a denunciáló vélemények megjelenését más-más hatalmi intézkedések előzik meg és követik. De 1956 és 1989 között mindvégig megfigyelhető a kutatásom alapját képező jelenség: a negatív kritikákra vonatkozó erős érzelmi reakciók.

Ezt az időszakot e dolgozatban az egyszerűség kedvéért államszocializmusnak, illetve a negatív konszenzus vagy a negatív legitimáció³³ politikája időszakának nevezem; de kedvemre való a létező szocializmus kifejezés is, mivel ez a megfogalmazás megvilágítja a rendszer és az elképzelt társadalom közti – a kutatás tárgya szempontjából mindenképpen lényegi – különbségeket. Mivel azonban az 1956–1989 közti periódus sajtótörténete nem statikus, muszáj különböző belső korszakokról beszélni (noha a korábbi kultúráirányítási gyakorlat egyes elemei fennmaradhatnak, vagy emlékeztethetnek korábbi esetekre). Miként változik meg a sztálinista kultúráirányítási modell ideologikus nyomásgyakorlása 1953 majd 1956 után Magyarországon? Vajon a denunciáló sajtót vizsgálva is tekinthetjük-e a konszolidáció kialakulása éveinek az 1956–1963 közötti időszakot?³⁴ Vajon hogyan érinti a kultúráirányítási modell további alakulását a reformok szovjet hatásra történő visszaszorítása a hetvenes évek elején, illetve a nyolcvanas évek elején tapasztalható szigorítás a sajtóirányítási gyakorlatban?

E kérdések megválaszolásához először kézenfekvő megoldásnak tűnt a korabeli sajtó olvasása, de majd negyven év színikritikai korpusztát feldolgozni lehetetlen vállalkozás lett volna. Annak sem láttam értelmét egy tudományos munkában, és nem is éreztem magam felhatalmazva rá, hogy a kritikusok egyéni felelősségét és indítékait mérlegeljem, ráadásul a

³³ A két fogalmat jellemzően Szilágyi Ákos: *Irodalompolitika és legitimáció* c. tanulmányának 1983-as és 1986-os kézírata értelmében használom, a két fogalom ugyanazon jelenség hatalmi, illetve társadalmi aspektusára utal. A kézirat első változata egy Bruszt László és Fellegi Tamás vezette legitimációkutatási program számára készült (1983). A továbbiakban a cím melletti dátummal jelzem, hogy a kézirat melyik változatából idézek: 1983, 81 lap és 1986, 65 lap.

³⁴ A politikátörténet általában az 1963-as korszakhatárt húzza meg a kompromisszum megszületésére. Vö: Takács Róbert: Zárzó helyett – a személyes korszakhatárokról és a személyek szerepéről, in: uő: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. Budapest, Napvilág Kiadó – Politikátörténeti Intézet, 2012. 350.

pszichologizálás éppen a jelenség Kádár-kori ambivalenciájának, sokféleségének megmutatását lehetetlenítette volna el. Ugyanez az oka annak is, hogy nem az egyes kritikusok egyéni és részletes életrajzából indulok ki. Legtöbb esetben az életrajzokat csak a lényeges hatalmi pozíciókra való tekintettel, lábjegyzetben (néhány esetben a Király István *Naplójában* Katona Ferenc, Soltész Márton és T. Tóth Tünde közreműködésével megjelent pár soros jegyzetek átemelésével) közlöm tájékoztató jelleggel.

Eleinte kizárólag diskurzus-elemzést alkalmaztam, mert az volt az elképzelésem, hogy a denunciáló kritika műfaját az átöröklődő, az uralkodó ideologikus nyelvezet felől szeretném megragadni. (Ha azonban a látszat mindig azonos volna a valósággal, nem lenne szükség doktori disszertációkra). Mivel a denunciáló színkritika nem egy műfaj, hanem egy kultúráirányítási technika, utólag számos esetben nem olvasható ki a szövegből, hogy pontosan milyen funkciót tölt be az adott kontextusban, éppen ez alkotja a jelenség lényegi ambivalenciáját. Lehetetlen lett volna tehát egy Kádár-kori technikát önmagában, kontextusáról leválasztva vizsgálni. Nem csak azért, mert – mint azt már említettem – beazonosításuk éppen a Kádár-korszakra annyira jellemző ambivalens kontextus okán a cikkek pusztá olvasásán keresztül nem mindig lett volna lehetséges, de azért sem, mert a feljelentő kritikát éppen az autokratikus, ideológiai értelemben nyomást gyakorló környezet hozza létre. Ennek az erőternek a leírásához tehát módszereimet kénytelen voltam a színház- és sajtótörténet felől kiterjeszteni az oknyomozó újságírás, a szociológia, a politológia és a társadalompszichológia irányába. Feltevésem szerint ugyanis különösképpen a nem nyílt cenzúrával működő Kádár-korszak kontextusában elengedhetetlen az olyan értelmezési keret megválasztása, amely egyszerre képes bemutatni a feljelentő színkritika fogalmának a Kádár-kori adminisztratív erőter kontextusából következő jellegzetes ambivalenciáját és a korszak színkritikájának általános kötöttségeit.

Mivel feljelentő kritikáról csak a nem független sajtó kontextusában beszélhetünk, az **1. fejezet** bevezetője után mindenekelőtt azt kellett végiggondolnom, hogyan függ össze a szabad sajtó fogalma a kritika függetlenségével (**2. fejezet**). Ezzel összefüggésben a denunciáló kritika keletkezését ahhoz kötöttem, amikor a sajtó adminisztratív és ideológia által irányított környezetbe kerül és ezáltal alapvető jelentésváltozáson megy keresztül, a jelenséget pedig a sztálinista modell egy paradigmaticus esetén keresztül szemléltetem (**3. fejezet**). Szerencsére a sztálini korszak feljelentő eseteinek gazdag, ha nem is összefogott irodalma létezik angol nyelven is, bizonyos aspektusa magyarul is olvasható. Csak ezek után vizsgálhattam meg a Kádár-kori feljelentő kritikát (**4. fejezet**) a nem nyílt cenzúra

kontextusában, különös tekintettel az előzményekre (Rákosi-korszak), amelyek végiggondolása a Kádár-kori feljelentő kritika megértéséhez elengedhetetlen.

Forrásaimnak ettől a ponttól kezdve szintén követniük kellett a Kádár-kori technika jellegzetesen kettős (nyilvános és nyilvánosság mögötti) természetét. Hiszen olyan politikai erőteret kellett felvázolnom, ahol ez a két szint eredendően és a feljelentő színikritika szempontjából lényegi módon ellentmondhat egymásnak. A nyilvános forrásokat hagyományos érdektelenség övezi a titkos, nehezen hozzáférhető forrásokkal szemben. De a feljelentések nyilvános vetületét elemezve, észre kellettennem, hogy ezek vizsgálata korántsem olyan magától értetődő, mint ahogy tűnhet, már önmagában e dokumentumok nagy mennyisége okán sem. Ugyanakkor a nyilvános dokumentumokból éppen a feljelentő kritika esetében szükségképpen megismerendő nem nyilvános háttér folyamatok nem derülnek ki. Az 1956 utáni időszakban legelőször nekem is a nem nyílt cenzúra működését kellett tanulmányoznom a politikai környezet megértéséhez. Először tanulmányoztam a színházi műsorengedélyezés folyamatát nyilvános és nem nyilvános dokumentumok, az APB³⁵ jegyzőkönyveinek online adatbázisa, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben újonnan őrzött, elsősorban a konszolidált Kádár-korszakból való minisztériumi „feljegyzések”³⁶ és a törvényi háttér alapján. E fejezet további előnye lehet, hogy az általános működés hétköznapiságának talán elsőre kissé unalmasnak tűnő leírása árnyalja az esettanulmányok az egyedi tiltások izgalma szűkülő fókuszát. Majd a korabeli sajtó és párthatározatok alapján azt a retorikát vizsgáltam, ahogyan a hatalom kommunikációjában önlegitimációs célokból felhasználja a művészetkritikát. Végül pedig, és csak mindezen kontextuson belül vizsgáltam a kritikának, ezen belül a feljelentő kritikának a korszak sajtóirányítási gyakorlatában betöltött szerepét, a sajtóirányítást tekintve nagyrészt már létező szakirodalom, illetve néhány minisztériumi feljegyzés és személyes visszaemlékezés alapján. Ezek után a vizsgált, kiválasztott „ügyek” egyes szereplőire szűrőpróbaszerűen rákerestem az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában (ÁBTL) is Szőnyi Tamás segítségével. Esettanulmányaimhoz felhasználtam az adott előadás nyilvános kritikai és sajtóvisszhangját, politikai határozatokat és nyilvános párt dokumentumokat, minisztériumi színház- és

³⁵ A rövidítéseket minden esetben hátul, a „Rövidítések” címszó alatt közlöm.

³⁶ „A »Feljegyzés« egy belső, hivatali kommunikációs eszköz, amelyben az alacsonyabb beosztású munkatárs beszámol, véleményez, javaslatot tesz főnökének, aki az iratra a tartalmának megfelelően reagál: vagy vissza-, vagy továbbküldi intézkedésre, vagy egyszerűen az információ felhasználására vonatkozó javaslatot, következtetést fogalmaz meg. A feljegyzés általában valamilyen tematikus dossziéba kerül, és mint előzmény bármikor előbányászható. Iktatószámot nem kap, hivatali funkciója esetleges, gondos begyűjtés esetén még a levéltárban is végezheti.” Szabó István: Nem tiltották be, csak levették II. *Színház*, 2017/12. 31.

kortörténeti köteteket. Eörsi László korábbi interjút³⁷ a korszak egyik kitüntetett színházi-politikai színtere, a kaposvári színház szemtanúival. Emellett a kutatásban vizsgált kérdések alapján interjút készítettem a korszak fontos kritikusával és alkotójával (Csáki Judit, Koltai Tamás, Nánay István, Spiró György, Szántó Judit). Az interjúk egy részét a dolgozat mellékleteként közlöm, állításaikon nem változtattam, azokkal bizonyos fejezetekben vitatkozom. Különösen sok beszélgetésem volt az irodalmi denunciálás számomra kiemelten fontos érintettjével, Szilágyi Ákossal, aki nagylelkűen rendelkezésemre bocsátotta egy, a rendszerváltás előtt született, kéziratban maradt tanulmányát is,³⁸ illetve még egy orosz nyersfordításért is köszönettel tartozom neki. A jegyzetapparátust a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának formai követelményei alapján készítettem el.

A feljelentő kritika technikájának értelmezhetőségét tehát nem korrupst kritikusok utáni nyomozáson, morális ítélezésem keresztül vizsgáltam. Hanem egy új keretben, egyszerre egy nyelvpolitikai elemzésen és a Kádár-korszak művészet- és színikritikája körül képződött centralizált-adminisztratív környezet folyamatosan változó és a fogalom jelentését folyamatosan újraíró kontextusán keresztül. Azt vizsgáltam milyen kényszerpályán mozgott a színikritika, és hogyan változott ez a kényszerpálya Magyarországon az 1956–89 közötti periódusban, amennyiben a kritika tárgyát a „tűrt” és a „tiltott” kategória határán elhelyezkedő, bizonytalan „státuszú” alkotók előadásai képezik. Milyen az az erőter, amely a (színi)kritikus dilemmáiért felelős, és hogyan változik ez a dilemma a korszak folyamán?

Végül egy skizoid korszak és a nem nyílt cenzúra eseti tiltásaira egy szintén eseti jellegű tipológiával válaszoltam. Mivel nem egy tömegesen előforduló, noha a rendszer lényegéhez tartozó jelenséget igyekeztem bemutatni, szükségszerűen éppen a Kádár-korszak leginkább reprezentatív kritikai szereplehetősége szorult ki kutatásomból (egyetlen esettanulmány tartozik e szerephez az 5. fejezetben). Ugyanezért talán kevésnek tűnik a dolgozatban tárgyalt kritikák száma. Az egyes feljelentő típusokon keresztül igyekeztem megragadni egy-egy séma jellegzetességeit, minél alaposabban kontextualizálva a kiragadott példákat. Bízva abban, hogy ez termékenyebb belátásokhoz vezet, mintha kevésbé alapos elemzéssel példák garmadáját zsúfoltam volna a szövegbe. Még akkor is, ha néhol zavarba ejtőnek tűnhet az a figyelem, amelyet egyetlen, régi napilapkritikának szentelek. A vizsgált időszak hosszúsága és a rendszer egyes elemeinek továbbélése miatt nem tudom teljes biztonsággal kizárni, hogy a jellemző időszakokon kívül is felbukkanhattak az általam elkülönített típusok (például a feljelentő publicisztika egy 1957-es előfordulására is olvasható

³⁷ Eörsi László Kaposvár-interjúi, OHA, 2008.

³⁸ Szilágyi Ákos: *Irodalompolitika és legitimáció*.

példa az 6.1 alfejezetben, noha magát a típust a hetvenes évek elejéről vett példákon keresztül vizsgálom). De bízom benne, hogy ha minden feljelentő típusra nem is hozok példát minden lehetséges korszakból, azért sikerült megragadnom a rájuk leginkább jellemző periódust és ezzel összefüggésben azokat a nagypolitikai okokat, amelyekből e példák következnek.

Dolgozatomban öt típust különíték el: bábáskodó színikritika, feljelentő kritika, feljelentő színházi riport és publicisztika, fantomfeljelentés, fordított „feljelentés”. **Tipológiam segítette a rendszerezést és egyfajta szótárként tekintek rá, amely segít elkülöníteni a Kádár-kori színházi sajtófeljelentések különböző súlyú – és irányultságú – eseteit. A befogadói közeg minden esetben azonos: a Kádár-korban valamennyi típust egyaránt a feljelentés gyanúja veszi körül. Ezért miközben a feljelentő kritikát önálló típusként is bemutatom, a többi típus akár ennek altípusaként (aleseteként) is értelmezhető. Azért nevezem az egyes típusokat eltérően, hogy érzékeltessem a hozzájuk tartozó – feltételezett – szándékok és szankciók közötti különbségeket.**

Az értekezés második felében e típusok mindegyikéhez társítok egy-egy esettanulmányt. Az esetek kiválasztását azonban megnehezítette, hogy az irányítási technika vizsgálatában nehéz eligazodni a feljelentést megrendelő vagy felhasználó fél (hatalom), a tudatos vagy véletlen denunciátor (szerkesztőség, kritikus, újságíró) és a kijelölt vagy megtalált ellenség (színházi alkotó, író, művészeti csoportosulás) háromszögében. A politikai megrendelés ugyanis még a végképp személyközpontú sztálinista irányítás esetében sem vezethető le az egyszemélyi hatalomból, mivel a hierarchikus struktúra horizontális szintjén szereplőknek is mind megvan a maguk egyéni hatóköre és érdeke, amely korántsem mindig esik egybe a központi akarattal és érdekekkel, olykor még ütközhet is velük. Mindezen okokból esettanulmányaim válogatásánál megfordítottam a keresés irányát: nem a sajtót lapozgattam, hanem „ügyeket” kerestem, vagyis a vizsgált kritikai korpusz csak a „túrt” és „tiltott” kategória határán mozgó – változó státuszú, az uralkodó ideológiától idegen (a korban „veszélyeztetettnek” ítélt) – előadások recepciójára terjedt ki, ennyiben a Kádár-kori színikritikát érintően rendhagyó eseteket tartalmaz.

Kíváncsiságom kétirányú volt. Egyrészt olyan emblemikus előadásokat és színházi (jellemzően nem kizárólag drámairodalmi) „ügyeket” kerestem az említett időszakban, amikor fennállt a lehetősége, hogy politikai beavatkozás is történik a színházi előadás holdudvarában. A „holdudvaron” lehet, hogy egyenesen azt kell érteni, hogy egy előadás váratlanul (többnyire észrevétlenül) lekerül a műsorról, de lehetséges, hogy az előadás környezetének érintettjeivel kapcsolatban történik politikai beavatkozás, kirúgás, az ország elhagyásának sugalmazása, követve a kortárs szovjet gyakorlatot. Vagyis gondolkodásom a

kortárs színháztörténet írás szemléleti irányjaival összhangban ügy- és előadás-centrikus volt: az előadások nyomán a politikai beavatkozás felmerülő gyanúját, „eseteket” kerestem. (Az egyes előadásokra éppen az előadás-centrikus szemlélet okán utalok minden esetben a PHILTER kutatás hivatkozási rendjében,³⁹ sosem a drámaíró, hanem minden esetben a rendezőt jelölve meg az előadást „szerzőként” jegyző alkotóként.) Másrészt, természetesen, azt is vizsgáltam, talállok-e negatív kritiká(ka)t az érintett (az esetek egy részében szankcionált) előadásokról. Mivel azonban a színikritikus munkája nem korlátozódik a kritika (recenzió) műfajára, a negatív írások tekintetében figyelmemnek ki kellett terjednie egyéb zsurnalisztikus formákra is (pl. publicisztika, pamflet, interjú, rádiós és televíziós beszélgetések). Továbbá azt is hangsúlyoznom kellett, ha egy-egy vonatkozó denunciáló színházi cikk műfaja riport, szerzője pedig belpolitikai újságíró.

Az egyes típusok beazonosításában először a következő szempontot vizsgáltam: 1. Mi a vád (kollaboráció a „lappangó” ellenzék vagy a hatalom nézőpontjából: kollaboráció a hatalommal vagy kollaboráció a hatalom ellenségeivel; esetleg „rendszerellenesség” helyett csak „szabálysértés”)? Miután megállapítottam, hogy a kritikus egy műalkotást, egy alkotót vagy alkotói csoportosulást, az előadást engedélyező irányítást vagy a denunciátornak vélt kritikust vádolja az ideológiai „bűnelkövetéssel” (esetleg éppen, hogy védelmezi egyiket vagy mindegyiket) alaposan meg kellett vizsgálnom a kontextust, különös tekintettel a második pontra: 2. Mi az ítélet: beszélhetünk-e az adott ügy esetében adminisztratív (politikai) beavatkozásról? Milyen értelemben? (Észrevétlen betiltás, csökkentett előadásszám, műsorról való levétel, vagy egy alkotó kényszerítése az ország elhagyására, leváltott szerkesztő, esetleg kiközösítés a választott „lappangó” ellenzéki szubkultúra csoportjából, ideológiai ledorongolás?) 3. A Kádár-korszak mely időszakában jelent meg a cikk? 4. Ki a szerző? (Nagyhatalmú kritikus vagy az „ellenzéki” szubkultúrához tartozik?) 5. Mennyire pártközeli orgánumban jelent meg a cikk? 6. A politikai beavatkozáshoz képest a megjelenés előzetes vagy utólagos? 7. Mi a cikk műfaja (kritika, riport, publicisztika)? 8. Ki ül a „vádoltak padján”? (Az alkotó? A kritikus?) 9. Bizonyítható-e a politikai megrendelés ténye? 10. Milyen erőterben értelmezhető a feljelentés? (A második nyilvánosság „lappangó” ellenzéki szubkultúrája, a színházi nyilvánosság szűkebb erőterében vagy a tágan értelmezett hivatalos nyilvánosság adminisztratív erőterében?) 11. Kinek szól a kódolt üzenet? (A színházi közvéleménynek? Elrettentés a potenciális renitenseknek? Ideológiai megfelelés a

³⁹ A PHILTER a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékén alakult kutatócsoport net-filológiai projektje Jákfalvi Magdolna, Kiss Gabriella és Kékesi Kun Árpád vezetésével egy digitális színháztörténet kialakítására. Az előadásokat három adaton keresztül jelöli, ezek: a rendező, az előadás címe és a bemutató dátuma.

Keletnek, miközben az adminisztratív beavatkozások elmaradása ezzel egyidejűleg a Nyugatnak való megfeleléskényszerszert is tükrözi?) 12. Milyen politikai kampány kapcsolódik az adott feljelentéstípushoz (pl. polgári dekadencia-ellenes kampány, fiatalellenes kampány)? 13. Leközl-e a szerkesztőség ellenreakciót?

Értelmezőpozícióim sok tekintetben a kívülállóé. Nyilvánvaló az is, hogy a dolgozatomban megjelenő korszakot azok is sokféleképpen látják, akik átérték ezeket az éveket. Azzal is tisztában vagyok, hogy másféle tipológia is elképzelhető volna, mint amit felállítottam. Kritikusként ugyanakkor érintettnek érzem magam. A szabad véleménynyilvánítás határai érdekeltek, az, hogy miképpen lép működésbe a kritikát feljelentéssé változtató autokratikus közeg. Leírhatja-e egy kritikus, amit valójában gondol, ha véleménye adott esetben kihasználható a cenzúra informális intézménye által? Jan Assmanntól tudjuk, hogy a múltra sohasem önmagáért emlékezünk,⁴⁰ én sem próbálok úgy tenni, mintha a feljelentő kritika problémája öncélúan érdekelne. Kérdés, lehet-e összefüggés egy társadalom kritikaturési foka és kritikai múltja közt. Hogyan módosítja egy társadalom pszichés állapotát, ha kialakul, és tartósan jelen van benne a feljelentő kritikai olvasat?

⁴⁰ Jan Assmann: A megalapozó és a jelennek kontrasztot vető emlékezés. In: uő: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1992. 79.

2. Mitől szabad és független a kritika?

Kritika és nyilvánosság 1956 után Magyarországon

Kritikát ugyanis csak egyenrangú felek között lehet elevenen és szépen működtetni. Ahol a kritikus gyengébbnek, tudatlanabbnak, kisszerűbbnek érzi magát megbíráltjánál – akit fel nem érhetőnek, meg nem érhetőnek, át nem tekinthetőnek érez – ott nincs bírálat (elismerő sem) – csupán nyafogás, szépelgő cuppogás. Ahol pedig a kritikus többnek érzi, többnek érezheti magát az elemzendő művésznél: ott csak fejbeesapó kinyilatkoztatás, lesajnálás, vagy esztétikai karitatív hóna alá nyúlás lehet. A kritika egyenrangú, egyenjogú felek közötti érintkezés. (...) A kritika annak az állampolgári jognak a gyakorlása, hogy felelősen beleszólhatunk mindenbe, ami ránk tartozik. S mi ne tartozna ránk, ami a mi világunkban történik?⁴¹

Molnár Gál Péter, 1972

Ha a kritikát független, egyenrangú felek – alkotók, kritikusok, a közönség – közötti műfajnak tekintjük, akkor, amikor kritikáról beszélünk, egyenrangú, civil állampolgárok a szólás- és vélemény szabadsághoz fűződő jogáról beszélünk. Kérdés (amely Molnár Gál Péter a mottóban idézett, helytálló megfigyelését is más megvilágításba helyezi), létezik-e egyenrangú nyilvános kritikusi megszólalás nem független sajtónyilvánosságban? Amennyiben feltételezzük, hogy a válasz erre a kérdésre nem egyértelmű igen vagy nem, már közelebb kerültünk ahhoz, miért nem lehetséges feljelentő kritika és független ízlésítéletet megfogalmazó kritika automatikus szembeállíthatósága. A kérdés megválaszolásához azonban először szükséges tisztázni a kritika és a sajtó függetlenségének fogalmát és összefüggéseit.

Kritika és függetlenség hagyományos, értékelvű összekapcsolása visszanyúlik a kritikai műfaj születéséhez, hiszen a kritika genezisének egyik értelmezése emancipációtörténet. A modernitás és a tekintélyelvű társadalom megbomlásának alapvető momentumához, a közvélemény kialakulásához köthető. Az egyéni ítélet felértékeléséhez a tekintélyekkel szemben. Ehhez a paradigmaváltáshoz szükség volt a társadalom szigorú rendjének felbomlására, amely a 17. század közepén magával hozta a normatív esztétikák alkonyát. Vagyis megjelent a szubjektív ízlés fogalma, amely különös jelentőségre tett szert a privát és a publikus terek elkülönülésével. Megszületett a polgári nyilvánosság,⁴² létrejöttek a kávéházak, szalonok, és a témánk szempontjából leglényegesebb tér, a sajtó intézménye. „Kritika és újságírás eredeti egységét – mint az a magyar nyelvű kritikairodalom egyik

⁴¹ Molnár G. Péter: A kritikus magatartása. *Népszabadság*, 1972.09.12. 7.

⁴² Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltása*. Budapest, Gondolat, 1971.

alapvető kötetében, a *Piknik*ben olvasható – az angol criticism szó őrzi.”⁴³ Az sem véletlen, hogy a polgári nyilvánossággal születő műfaj egy eredendően nyilvánossághoz kötődő művészeti ág szemléivel, londoni előadások színikritikáival indul. A kritika elkötelezett: a polgári eszmét propagáló színházat karolja fel; és egy társadalmi réteg felemelkedéséért küzdő színházi irányzat, a polgári színház a polgárság emancipációjáért való küzdelmében játszik fontos szerepet. Többé tehát nem csak a születés, hanem elméletileg a „jó ízlés” is jelenthet belépőt a közösségi terekbe. A kávéházakban és szalonokban folyó diskurzust pedig a sajtónyilvánosság voltaképpen „kihangosítja”, és egy szűk, privilegizált kör helyett köztulajdonná teszi. Születésekor a kritika:

...magánszemélyek függetlenségi harca volt az egyház és az állam közhatalma ellen, még hozzá a privátszféra autonómiájának és szabadságának nevében, s ennek a lázadásnak volt nyilvános szószólója a kritikus. Kétségtelen, hogy e magasztos eredetnek megromlott leágazása a XX. századi diktatúrák hatalommal fölruházott közvádoló és denunciáns kritikusa, aki aprólékos, esztétikai mezbe öltöztetett politikai elvárások és repressziók művészetén kívüli szabályrendszerét alkalmazva nyilvános színjátékok és színjátékszerű kivégzések példájában gyakoroltatja be a művészet »frontján« a kíváncsú alávetett magatartást.⁴⁴

De ez az emancipációtörténet függések sorozataként is elmesélhető: hiszen a kritika már születése kezdetén sem szuverén: egy nyilvánosságot biztosító médium függvénye. Ezt a függő helyzetet jól szemlélteti Balzac a dolgozat során (más-más aspektusból) többször emlegetett, a színikritika születésekor játszódó regénye. Az *Elveszett illúziók* ugyanis a polgári nyilvánosság – a sajtószabadság – és a színikritikus lét demokratikus összefüggéseiről is szól, és rámutat e létező összefüggések viszonylagosságára. A vidéki, alsóbb társadalmi rétegből származó Lucien de Rumpré fővárosi színikritikusként kezdi pályafutását, mégpedig azért, mert ettől a szakmától a történelem ezen időszakában – és lényeges, hogy tehetsége folytán – társadalmi felemelkedést is remélhet. Története azonban azt is megmutatja, hogy a társadalmi felemelkedés elvi lehetősége a kritikai műfaj születése kezdetén még távolról sem jelent egyenlő esélyeket: Lucien anyagi kiszolgáltatottsága választásra kényszeríti két szélsőség, az éhezés és a korrumpálódáson keresztül elérhető luxus között. Kiábrándulástörténetéhez kapcsolódik a regényben a kritika Janus-szimbolikája⁴⁵ a

⁴³ Radnóti Sándor i.m. 11.

⁴⁴ Radnóti Sándor i. m. 8.

⁴⁵ „Kicsikém, az irodalomban minden eszmének megvan a színe és a visszája, senki sem meri megmondani, melyik az egyik, melyik a másik. A gondolat birodalmában mindennek két oldala van. Az eszmék kétarcúak, Janus a kritika mítosza, és a lángész szimbóluma. Csak az Isten háromszögletű!” Balzac, Honoré de i.m. 348–350.

szofista kritikusról, aki bármely műről képes egymással ellentétes logikai belátásokra jutni egyforma meggyőzőerővel, más-más (politikai) érdeket szolgálva. Így írja meg Lucien egyazon könyvről álnéven két ellentétes kritikáját és áll át az ellentétes politikai oldal sajtójához. A sajtó tehát már ebben e korai stádiumban sem kizárólag a demokratikus értékek, hanem a piac értéksemlegesen működő színtere. A kritikus soktényezős (anyagi-eszmei-társadalmi) függő helyzetét tekintve csak a társadalmi felemelkedésről lemondva maradhat autonóm. A piaci faktor figyelembevételével pedig rögtön bizonytalanná válik a kérdés, beszélhetünk-e abszolút értelemben független sajtóról? Egyáltalán, magasabb rendű-e a sajtószabadság gondolata, mint a pártos irányítás és a cenzúrahivatal által uralt nyilvánosságé?

A szabad sajtó kritériumainak meghatározásában még ma is egy 1956-ban készült dokumentum, a Schramm-Siebert-Peterson féle *Four Theories of Press*⁴⁶ című munkából indulnak ki a sajtószabadság-elméletek. Az addigi történelmi tapasztalatok alapján a szerzők négyféle rendszert különböztetnek meg az állam/adminisztráció és a sajtó kapcsolatát vizsgálva: liberális; társadalmilag érzékeny; autoriter; szovjet típusú. A jelen értekezés fő tárgyát képező időszak sajtója értelemszerűen ez utóbbihoz tartozik. A négy típus többek között olyan kérdések mentén különül el, mint hogy az éppen fennálló rendszerben mi a sajtó feladata, miben korlátozott, kinek áll jogában a sajtó működtetése, kit kell a sajtónak képviselnie. Viszonylagos közmegegyezés létezik abban a tekintetben, hogy a négy típus közül a köz érdekét hibáival együtt is leginkább a sajtó szerepét a hatalmat ellenőrző „örkutya” szerepében látó liberális modell szolgálja. (Annak ellenére, hogy az üzleti mércével nem értékelhető csoportok ebben a rendszerben szükségképpen tragikus mértékű hátrányba kerülnek.)

Bár például az 1949-es magyar alkotmány szövegszerűen a maga idejében a világ egyik legliberálisabb, leghaladóbb alkotmányának számított, azt is tudjuk, hogy az írott sajtószabályozás a gyakorlatban sokszor semmit sem garantál. Erre érzékletes példát fog nyújtani a kutatás tárgyát képező időszak. Az 1956–1989 közötti periódus sajtóirányítása a sajtószabadság fogalmát jellemző módon az egyes lapok példányszámának növekedésével demonstrálja, és a sajtószabadság hagyományos, polgári értelmezésével (a sajtó mint negyedik hatalmi ág) ellentétben tagadja a befolyásmentesség elvét,⁴⁷ a korlátozások

⁴⁶ Fred S. Siebert. – Theodore Peterson – Wilbur Schramm: *Four Theories of Press – The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility and Soviet Communist Concepts of What the Press Should Be and Do*. [1956] University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1963.

⁴⁷ „...a sajtószabadság szocialista értelmezése tagadta a befolyásmentesség, a politikamentesség doktrínáját” Takács Róbert: A sajtószabadság elméletei. In: uő: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 35.

bevezetését pedig hagyományos hatalmi eszközként mint védelmet kommunikálja. Ugyanakkor könyvében Takács Róbert számos példát idéz arra az ellentmondásra, amikor a Kádár-kori pártvezetők szóhasználatára is hat a sajtószabadság hagyományosan tételezett fogalma, hiszen már 1957-től kezdve megjelenik a pártvezetés nyilatkozataiban is a sajtószabadság polgári értelmezése.⁴⁸

Nem kötődik továbbá a sajtószabadság fogalma a cenzúrahivatal intézményéhez sem. Külön esetet képeznek ugyanis az olyan sajtóirányítási formák, amelyekben nyílt cenzúrahivatal hiányában is érvényesülnek rejtett cenzúrázási mechanizmusok (például a Kádár-korszak is ilyen), amelynél paradox módon akár transzparenssebb, az újságíró részéről kevesebb öncenzúrát igénylő működést eredményezhet a tiltások világosan elkülönített, szűk csoportja.⁴⁹ Éppen ezért, ha a szabadság mértékéről gondolkodunk, mindenképpen meg kell különböztetünk a törvény textuális létét annak alkalmazásától és gyakorlati megvalósulásától. Az írott szöveg vagy akár a cenzúrahivatal léte helyett tehát azt érdemes vizsgálni, hogy a való életben mennyire biztosított az emberi és polgári jogok gyakorlása, továbbá, hogy a hatalmi ágak – a gyakorlatban – el vannak-e választva, mennyire függetlenek az éppen kormányon lévők akaratától.

Ugyanakkor az előbbiekből is következik, hogy arra a kérdésre, létezhet-e független sajtó, akár a nemleges válasz is lehet jogos, amennyiben a függetlenséget abszolút értelemben tételezzük. Hiszen nem csak politikai, de számos más típusú függésről is beszélhetünk. A direkt (politikai stb.) vélemény-megrendelés pedig csak a nyomásgyakorlás legszélsőségesebb formája. A sajtószabadságot a legtöbb elmélet egy folyamatos munkát igénylő, de teljesen soha el nem érhető ideálnak tekinti. Kapitalista társadalmakban – mint arra a Balzac-regény példáját már láttuk – a piac képezheti a függetlenség elsődleges akadályát: a tulajdonosok és a támogatók befolyásolhatják a tartalmat.⁵⁰ És fordítva: még a szovjet típusú sajtóirányításban is, amely ideokratikus, tehát egyetlen kitüntetett ideológiával rendelkezik, ennek ellenére legitim kérdés marad, hogy a társadalom ideokratikus jellegének

⁴⁸ „Amikor a KB Titkársága 1957 szeptemberében a sajtóban érvényesítendő pártirányítás rendszeréről tárgyalt, Kádár János is elutasította a közvetlen beavatkozásokra épülő «kézivezérlést.»” Ugyanakkor hozzátette: „...persze itt nem a sajtószabadság mellett akarok kardoskodni.” Takács Róbert: A sajtószabadság elméletei. In: uő: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 38.

⁴⁹ Erre lehet példa, hogy a szerkesztőségek személyes felelősségét előtérbe helyező struktúra 1977 Romániájában az újságírók még szigorúbb öncenzúráját eredményezte (lásd Gáll Ernő, az erdélyi *Korunk* főszerkesztője naplójának a cenzúra eltörlését követő feljegyzéseit. Vö: Gáll Ernő: *Napló I. 1977–1990*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2003, 9–15. idézi: Takács Róbert i.m. 152.), míg Lengyelországban, miután a Helsinki Záróokmány aláírását követően kivonták a cenzúrahivatal egyes jogköreit, a sajtó közel olyan szabadon működhetett, mint a korabeli Magyarországon. Takács Róbert *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 152.

⁵⁰ Herbert Altschull az újságírás második törvényeként fogalmazta meg a következőt: „a médiumok tartalma mindig azok érdekeit tükrözi, akik finanszírozzák őket.” McQuail, Denis: *A tömegkommunikáció elmélete*. Budapest, Osiris, 2003. 176.

csökkenésével vajon mekkora mértékben érvényesül a gyakorlatban az újságíróra nehező ideológiai nyomásgyakorlás? Szükségképpen magával vonja-e a kritikus totális függő helyzetét? Mennyire képzelhető el szabad létezés a kritikus számára egy politikailag korlátozott térben, ahol a hatalmi ágak elválasztása nem adott, ahol az állam célja hivatalosan a sajtó ideológiai irányítása?

Alighanem elérkeztünk a dolgozat egyik kulcskérdéséhez. Léven a függetlenség kérdése reálsan csak a valamilyen tekintetben feltétlenül korlátozott környezet ellenében értelmezhető, fokozottan igaz ez egy diktatúrában. A pártvezetés fő irányával szemben elkötelezett újságírók és kritikusok esetében azonban maga a függés mint kényszer is ártértelemeződhet, amennyiben önként (is) vállalt függésről – a Kádár-kori kritikus esetében például belülről vallott pártosságról, a marxizmus egy-egy ágának hithű képviseléről van szó. (Legalábbis nagy általánosságban, mert a fő irányvonalakkal való egyetértés még nem jelenti azt, hogy a marxizmuson belül ne létezett volna számos egymásnak ellentmondó felfogás, illetve ne változna a korszak során a kritikusok többségének hozzáállása abban a tekintetben, hogy egy mű eszmeiségének pártos bírálata érdekében milyen mértékben tanácsos a kritikusnak elnyomni minőségérzékét, szubjektív ízlésítéletét, és szükséges-e politikai ítéletet megfogalmazni). Valamint kérdés az is, hogy ellenkező esetben milyen árat fizet a cikk szerzője esetleges egyet nem értéséért a kultúráirányítás elveivel. Éppen e részkérdések teszik meglepővé, hogy a hetvenes–nyolcvanas évek magyar szamizdat sajtóját olvasva nem találkozunk kritikákkal, mivel az a rendszerkritikára korlátozódott. Arra a kérdésre, érvényesül-e a gyakorlatban kényszer a kritika ítéleteiben, nyilvánvalóan nehéz, jóformán lehetetlen csupán a kritikák olvasójaként válaszolni.

Úgy tűnik továbbá, a függő helyzetnek nem csak természete lehet sokféle (gazdasági, politikai stb.), de a kiszolgáltatottság más-más fokáról is beszélhetünk. Már önmagában a szelekció kérdése (miről ír a kritikus) is olyan, szerkesztőségként változóan megoldott kérdés, amelyben a kritikus autonómia különböző mértékben érvényesülhet.⁵¹ A kritikus véleményre való nyomásgyakorlás egyes fajtái akár strukturális értelemben demokratikus berendezkedésben működő, magukra demokratikus intézményekként gondoló szerkesztőségekben is előfordulhatnak.

Vásárhelyi kimutatta, hogy az 1990-es években a hazai újságíróknak mindössze 27 százaléka vélte úgy: Magyarországon teljes sajtószabadság érvényesül, kétharmaduk szerint léteztek nyilvánosan nem tárgyalható témák, és igen elgondolkodtató, hogy

⁵¹ Hasonló kérdések hívták elő az elmúlt években a blog-kritika függetlenségi mozgalmait.

1992 és 1997 között csökkent az újságírók szerkesztőségén belüli szabadságérzete mind a témaválasztás, mind az események kommentálása tekintetében, sőt utóbbi téren az az 1981-es szint alá esett vissza.⁵²

Elkerülhetetlen például, hogy akár a tulajdonos, akár a szerkesztő, megszabja a lap által követett elveket, a kritikus szabadsága viszont egy plurálisnak tételezett médiapiacra abban állhat, hogy az orgánusok között válogat. De még ilyen körülmények között is felmerül: mennyire centralizált a lap működése, mekkora autonómiát és felelősséget élvez benne a szerkesztő, újságíró vagy kritikus. Látható tehát, hogy a kritikus függetlenségének problémája alighanem egyetlen – rendszerfüggetlen pontban értelmezhető: mekkora mértékben mondhatja azt, amit gondol-érez? Esetleg: mekkora mértékben lehet beleszólása abba, hogy miről írjon? Ez persze további kérdéseket eredményez: ha nem, ki gátolja véleménye kifejezésében? Politikai-gazdasági tényezők? Mikortól beszélhetünk öncenzúráról? Sejtésem szerint a kritikus ízlésítéletének kifejezésében bekövetkező esetleges torzulás, tompítás, fokozott élesség sok esetben a környezet és a referencia személyek-közösségek akár akaratlan nyomására, olykor a tapintat és a félreértelmezett jóindulat közti skála különböző okai következtében képződik meg. Ennek a torzulásnak a mértéke pedig egyenes arányban áll azzal, hogy a kritikai műfaj fokozatosan felszámolja önmagát.

A Noelle-Neumann által leírt hallgatáspirál-elmélet szintén az emberek konformitásra való hajlamából indul ki: az újságíró, mivel fél az elszigetelődéstől, megpróbálja felmérni a környezetében és a társadalomban uralkodó véleményklímát, amely hatással van nyilvános viselkedésére, így arra is, hogy mennyire hajlandó véleményének kifejezésére. A kisebbséginek érzett nézetek elrejtése következtében viszont beindul egy spirálhatás, és az eleve többségi vagy akként észlelt vélemények még inkább teret nyernek.⁵³

Mindez úgy is megfogalmazható, hogy a kritikus függetlenség problémája korántsem ér véget a politikai kényszerek elhárításával, vagyis ennyiben nem rendszerspecifikus. Hiszen még direkt politikai nyomásgyakorlás hiányában is kérdés, milyen konformista vagy éppen deviáns személyiségjegyek alkotják a kritikus ítéletének összetevőit, milyen autonóm (ízlésbeli, minőségérzéki) és heteronóm (világnézeti) elvek alkotják egyéni, belső értékrendjét, mekkora mértékben gyakorol öncenzúrát, úgy értékeli-e bizonyos témákról, hogy nem írhat róluk? Ugyanakkor az öncenzúra és a kritikához társított értékek problémája

⁵²Vásárhelyi Mária: *Újságírók, sajtómunkások, napszámosok*. Budapest, Új Mandátum, 1999. 125. Idézi: Takács Róbert: Sajtóirányítás és újságírói öncenzúra az 1980-as években. *Médiakutató*, 2005. Tavasz. 57.

⁵³McQuail, Denis i.m. 396–398. Idézi: Takács Róbert: Sajtóirányítás és újságírói öncenzúra az 1980-as években. 56.

mégsem abszolút értelemben független rendszerektől, hiszen függhet például attól, mennyire régóta van jelen az adott társadalomban a liberális sajtó hagyománya.

Magyarországon a liberális (függetlenség párti) doktrinából következő kritikafelfogást hagyományosan botrányok övezik. Kétszáz évvel ezelőtt a magyar kritika történetének kezdetén rögtön ott találjuk Kölcseyt, a művész-kritikust, aki megírja – na, nem szövegében, de eredménye felől – elhíresült ledorongoló írását Berzsenyi költészetéről. Az esetet mint a magyar kritikairás szimbolikus történetét a kritikairásról szóló pamfletjében Margócsy István a nagy sértődéstörténetek narratívájára fűzi fel. Amely diskurzusban még a felvilágosodás korában is úgy tűnhetett, a kritika nem más, mint „pennacsata” – Margócsy Bessenyeihez (1778) és Batsányihoz (1828) társítja a fogalmat.⁵⁴ Folyamatosak a támadások az 1838-as alapítású *Dramaturgiai lapok* színikritika rovatát író Vörösmarty Mihály ellen is.

A kritikus külső pozíciója talán ezzel is összefüggésben Magyarországon fokozatosan felszámolódik: ez szociológiai értelemben úgy ragadható meg, hogy a kritikusoknak van valamilyen szakmájuk (művész, tudós, filozófus, újságíró). 1930-ban Bálint György hánytorgatja fel politikai, hírlapírói és írói elkötelezettségeiket, hogy érdekek és elvárások mentén írnak és mást írnak, mint a meggyőződésük. Hogy magánérdekeiket, érvényesülésüket (pl. irodalmi téren) előtérbe helyezve feláldozzák függetlenségük azon szűk kereteit is, amelyet munkáltatójuk még meghagyna nekik.⁵⁵ A főfoglalkozású kritikus csak az államosított sajtóval születik meg Magyarországon, ekkor azonban a független ízlésítélet-alkotást a központosított ideológia nehezíti meg a nem marxista, nem hatalompárti vagy csak részkérdésekben másként gondolkodó kritikus számára, amelyen belül további nehézséget jelenthet különválasztani az elkötelezettség különféle természetű – kényszerek hatására vagy éppen szabadon megválasztott – formuláit.

⁵⁴Margócsy István (szerk.): *Margináliák*. 2000 – Palatinus, 2009. 5.

⁵⁵„Minthogy a kritikus majdnem mindig hírlapíró, és minden esetben függ az őt foglalkoztató kiadótól, árulása tulajdonképpen akkor kezdődik, amikor a kiadó parancsára koncessziót tesz, jobb meggyőződése ellen. [□] ...a kritikai bér munkás, kiadójának anyagi pressziója alatt, kénytelen jobban dicsérni (vagy ritkábban) gáncsolni egy regényt vagy szubrettet, mint ahogyan azt meggyőződése diktálná. [□] Íróink, elsősorban színpadi íróink között mind gyakrabban tűnnek fel a kritikus-írók. Nagy és befolyásos napilapok munkatársai ezek, és felváltva, hol mint írók, hol mint kritikusok szerepelnek. Ezek a kritikusok alaposan ismerik egymást és egymás lapjainak hatalmát, és óvakodnak attól, hogy rosszat írjanak annak a darabnak a szerzőjéről, aki néhány hét múlva, mint kritikus fog megjelenni az ő darabjuk premierjén. [□] És különösképpen senki sem botránkozik meg ezen az állapoton, amely éppen olyan immorális, mintha a törvényszéki bíró állandóan ügyvédi gyakorlatot is folytatna és viszont.” Bálint György: A kritikusok árulása. In: uő: *A toronyőr visszapillant*. Budapest, Magvető, 1966. 48–50.

Kritika és nyilvánosság 1956 után Magyarországon

De milyen típusú nyilvánosságba érkezik Magyarországon 1956 után a kritika? Takács Róbert könyvében többféle értelmezést sorol fel, és mindegyik a nyilvánosság szűkülésének másfajta aspektusát mutatja meg, azzal összefüggésben, hogy elsősorban mely korszakra jellemző. Ilyen a félnyilvánosság fogalma,⁵⁶ amely a hatvanas évek elejétől „liberalizálódó” rendszer utolsó tabuját hivatott hangsúlyozni. Vagy a szimulált nyilvánosság⁵⁷ fogalma, amely azt hivatott kiemelni ugyanezen időszakra vonatkozóan, hogyan imitálja a pártlap a civil, politizáló állampolgárt. A körkörös nyilvánosság fogalma⁵⁸ a szabadság mértékét az adott csatorna (médiium) hatósugarához köti, például a példányszám növekedésével egyenes arányban növeli a korlátozást. A hivatalos (szocialista, támogatott), a második (a hetvenes évektől megjelenő szamizdat, túrt) és a harmadik (tiltott) nyilvánosság hármas osztatú fogalma⁵⁹ különösen a hetvenes évek végétől jellemző időszak leírására alkalmas, és az aczéi „három T” elve mentén felosztott, de a gyakorlatban persze mégsem ennyire különválasztható szintjeit különíti el.

Azonban kulcskérdés, hogy vajon élesen elválaszthatóak-e ezek a nyilvánosságok: a már említett rendszer és életvilág? Feltehetően elkülöníthetőek, azonban teljesen izolálni a kettőt aligha lehet.⁶⁰ Hiszen a hivatalos nyilvánosság pártlapjának tartalma a nyolcvanas évekre jellemző második nyilvánosságban is kap egy újrakeretezett olvasatot, ahogyan a szamizdat szerzőiről is léteznek jelentések. A legújabb kutatások is kritikával közelítenek az első és második nyilvánosság éles szétválaszthatóságához: egy Cseh Katalinnal és Czirák Ádámmal készült interjú cáfolja a kettő binárisnak tételezett kategóriáját:

Hogy az elsődleges és másodlagos nyilvánosság viszonya mennyire paradox, azt jól szemlélteti Konrád György megállapítása, mely szerint egy szubkultúrában tevékenykedni a hegemon rend kiterjesztését, nem pedig annak tagadását jelenti.⁶¹

⁵⁶ Angelusz Róbert fogalma. In: Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 31.

⁵⁷ Kalmár Melinda fogalma. In: Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 31.

⁵⁸ Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 32.

⁵⁹ Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 31–32.

⁶⁰ Habermas, Jürgen: Rendszer és életvilág szétválása, in: uő: *A kommunikatív cselekvés elmélete*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2011. 382–413.

⁶¹ Eredetileg: „How paradoxical the relations between the first and the second public sphere were can be shown through a statement by György Konrád in which he says that acting in subcultures means to *extend* the given hegemonic order rather than to completely deny it.” (H.N. fordítása) In: Andrea Bátorová: Interview with Katalin Cseh and Adam Czirák about the second public sphere in the former eastern bloc. *ART Margins Online*, 2014. 10. 23. <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/754-interview-with-katalin-cseh-and-adam-czirak-about-the-second-public-sphere-in-the-former-eastern-bloc> Utolsó letöltés: 2017.10.29.

E megállapítással összefüggésben vezetem be a második nyilvánosságban a **második hivatalos közvélemény** fogalmát, utalva arra, hogy a pluralizálódó, lappangó ellenzéki, második nyilvánosságban jelen lévő szorongás-reflexek, rossz beidegződések okán is érvényesülhetnek a véleménypluralizmust tekintve korlátozó mechanizmusok. Vagyis a kritikus szabadságának kereteit nem csak a kulturális irányítás, de az irányításhoz igazodó, amennyiben esetleg öncenzúrát gyakorló második nyilvánosság is korlátozhatja. A fő kérdés az, kinek üzen a kritikus (gyakran alkalmazott kettős nyelven keresztül): milyen heterogén közösség alkotja a lap olvasóközönségét, adott esetben milyen eltérő üzeneteket kell feléjük kommunikálni, és ez milyen eltérő típusú megfeleléskényszereket generál. Nyilvánvaló, hogy e referenciális közeget nem kizárólag a centrális hatalomhoz való megfeleléskényszer jelölheti ki. Létezik egy szakmai erőter is annak preferenciáival, jellemző diskurzusaival és értékrendjével.

Az apológikus, ezért gyakorta zavaros, eklektikus érvelésű kritikák magas számából következtethetünk arra, hogy a Kádár-rendszer kiüresedésével a kritikusok többsége számára felértékelődik a kollégák véleménye a felettesek véleményével szemben és már nem a centrumnak, mint inkább a szakmai nyilvánosságnak igyekszik megfelelni. A politikai környezetből következő kimondatlan, normatív elvárás elfojthatja az egyéni ízlésítéletek és árnyalatok szükségszerű különbségeit. Egyszerre létezhet a kritikus számára igazodási vagy ellenigazodási pont. A kritikus ítéletét egyaránt befolyásolhatják az olyan, belső szakmai mércéjén kívül eső, de tagadhatatlanul létező szempontok, mint hogy a többségi véleménnyel tartson-e, vagy annak kényszeresen mondjon ellent, esetleg próbálja meg függetleníteni magát minden létező politikai-esztétikai véleménytől. Milyen értékeket társít a kritikához a kritikai és a második nyilvánosság: a „veszélyeztetettnek” gondolt alkotók esetében? Például elkötelezettség, cinkosság, a vélemény helyenkénti torzítása? A lappangó rendszerszkeptikus színházi-irodalomkritikai nyilvánosság közösségei vajon tényleg minden tekintetben következetesen plurálisabbnak mondhatóak-e a hivatalos nyilvánosságnál, nem örökölnék-e meg a hivatalosságból dogmatikus elemeket? A kritikus függetlenségét tehát számos, a politikai irányításon kívüli tényező korlátozhatja.

Elvi-ideológiai alapokon azonban akkor is állhat a kritikus, ha semmiféle külső, ideológiai (vagy egyéb természetű) nyomás nem neheztül rá. Bizonyos nézetek éppen ezért a kritika függetlensége helyett inkább azt vizsgálják, hogy pontosan mely elvektől függ tudatosan a kritikus. Mennyire értékeli például az innovációt, vagy például az előadás belső törvényszerűségeit, autonómiáját tiszteletben tartó színházi megközelítésmódot. Ez utóbbival összefüggésben pedig például a színház belső működésének ismeretét: ez a kritikus

óhatatlanul, akár az összeférhetetlenség határait feszegető színházi ismeretségeket is szerez.⁶² Az elfogult értékrendet közvetítő kritikával szemben tehát e felfogás értelmében nem egy feltételezett objektivitás függetlensége az egyetlen alternatíva. Pontosabban a kritikus függetlenség kérdése sokkal inkább az, mennyire szabadon választhatja meg vagy képes megválasztani a kritikus saját, szubjektív, elvi alapokon álló értékrendjét és mekkora, az írásban is megmutatott önreflexióval bír elfogultságaival szemben. Ahogyan Forgách András írja, felfedi és megmutatja-e a kritikus nézőpontjának partikularitását, „szubjektivitásának paramétereit”⁶³ – saját világnézetének pilléreit. E felfogást a filozófiatörténet elsősorban Simone Weilhez, Magyarországon az ő „engagemant immobile” (mozdulatlan elkötelezettség)⁶⁴ fogalmát továbbgondoló Pilinszkyhez társítja. A mozdulatlan elkötelezettség eszméjének értelmében, ha már vannak elfogultságaink, az egyetlen méltányos lehetőség ezek felvállalása, bevállalása. Az írásban *performatív* értelemben színre vitt kritikus *énformálás* része lehet tehát többek közt a személyiség általános bemutatásának részeként a kritikus elfogultságainak minél szélesebb spektrumú bemutatása és felvállalása.

Vagyis az ideologikus kritika alternatívája ebben az értelemben nem kizárólag az ideológiamentesség lehet, hanem a kritikus ítéletet körülölelő eszmerendszer szabad és nyílt megválasztása, az ízlés és az elfogultságok felvállalása. Azt gondolhatnánk, hogy az egyetlen, kötelező doktrína „pártos” kritikafelfogását valló korszakban, mint amelyben dolgozatok esetei játszódnak, óhatatlanul gyanú képződik minden felülről oktrojált normatív ideológiával szemben. Ehelyett azonban a színházi szakma egyik markáns szólama sem a kritika központi irányítását kifogásolja, hanem az elmaradt dicséretet. 1981-ben így áll ki Bodrogi Gyula a sajtó központi, ideológiai irányítása mellett: „Feltétlenül központilag kell irányítani a kritikát, hogy elismerje a népszerű előadások értékét.”⁶⁵ Miközben az államszocialista vezetés a független kritika fogalmát demagóg módon játssza ki a nyugati sajtó és a „burzsoá álobjektivitás” kritikájában.

Vajon mennyire írja felül egy korlátozott nyilvánosságban a független és szabad kritika eszméjét az elkötelezettség a társadalom minden szintjén megjelenő, legfeljebb más-más elvárásokban értelmezhető kritériuma? Értem ezalatt egyszerre a hatalom elvárás-rendszerét, amely pártos kritikát követel, de a színházi-kritikai nyilvánosság elvárásait is, ahol ellen-normaként jelenik meg a „veszélyeztetett” alkotó védelme, tehát az öncenzúra.

⁶² Koltai Tamás: A kőbalta megítéléséről. In: *Színházfaggató*. Budapest, Gondolat, 1978. 392.

⁶³ Forgách András: Fülszöveg. In: Koltai Tamás: *Zsöllyerablét*. Budapest, Corvina, 2013.

⁶⁴ Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977. 68.

⁶⁵ *Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről*. MSZMP KB TKKO, OSZMI Archívum. 1981. 11.12. 5, készítette: Svéd Pál. (gépirat). 4.

Érték marad-e a kritikusi függetlenség abban a társadalomban, ahol a kritikus őszinte véleménye adott esetben szándékolatlanul is ürügyül szolgálhat bizonyos hatalmi tiltásoknak?

3. A denunciáló (feljelentő) kritika kialakulásának kezdetei

Perzekútor kritika – A NEP és az ideologikus kritika – Az önkritika sztálini politika filozófiája – Ha a kritikus Zsdanov és Sztálin – A Pravda-kritika (1936) mint prototípus

- Nekem a vége nem tetszik, mondta Ledóchowska. – Az mégiscsak erős, hogy „X. úrnak nem volt joga megírni a kritikát, mert még az előadás vége előtt a ruhatárban látták!”
- - Hátha ettől felhördül és kiköpi a nevét – nevetett Boguslawski.
- - Erős- ismételte Ledóchowska.
- - Hát aztán? Olyan rohadtságot tulajdonítok X. úrnak, amelyet csak akarok. Nekem is lehet némi hasznom az ő inkognitójából.⁶⁶
- Spiró György: *Az Ikszek*

Mintha csak a feljelentő kritikáról írta Roland Barthes fontos kötetében, *A szöveg öröme*ben: „Az ember épp csak hogy szólt egy szót, akárhol, a szöveg örömről, két zsandár máris ott terem, hogy nekiessen: a politikai zsandár és a pszichoanalitikus zsandár...”⁶⁷ Ott terem, hogy kivallassa legföltettebb, legbűnösebb titkáról, kiszedje belőle a megsemmisítő igazságot, mert ebben az esetben az értelmezés koncepció per, inkvizíciós kínvallatás és kivégzés. Ebben az összefüggésben idézi Radnóti Sándor Barthes-t, és ír a posztmodern zsandárról *A piknik* című kötetében.⁶⁸ A zsandárkritikus a művet (alkotót) valamilyen – elvi, esztétikai, poétikai, stilisztikai, esetleg morális – bűnben elmarasztalva üldözendő, leleplezendő, letartóztatandó gyanúsítottként kezeli.⁶⁹ Ez azonban szükséges, de nem elégséges feltétel a denunciáló kritika fogalmának komplex megragadásához.

A denunciálásra az idegen szavak szótára meghatározása a „besúg, beárul, feljelent.”⁷⁰ A feljelentés egyszerre büntetőjogi és erkölcsi kategória. Egyaránt történhet a nyilvánosság mögött (ilyen az erőszakszervezeteknek vagy a pártnak címzett besúgóhálózat „munkája”) és lehet nyilvános (pl. rendőrségi feljelentés). Bár a feljelentés következményei lehetnek ártalamtlanok, de egyes diktatúrákban végzetes következményekkel is járhatnak a feljelentettre nézve (bebörtönzés, kivégzés). Denunciálásnak a feljelentés e számos lehetősége közül azt a fajta nyilvános sajtófeljelentést nevezem, amelyet szerzője a szakmai –

⁶⁶ Spiró György: *Az Ikszek*. Budapest, Magvető, 1981.120.

⁶⁷ Barthes Roland: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996. 110.

⁶⁸ Radnóti Sándor: A posztmodern zsandár – Kulcsár Szabó Ernő Esterházy –monográfiájáról, in: uő: *A piknik*. 270-286.

⁶⁹ A feljelentő-ideologikus retorika elemzésének fontosságát emeli ki Petri György is 1984-es vitacikkében, amelyben Fekete az *Új Tükör* 1984. szeptember 9-i számában közölt Konrád György *Antipolitikájáról* írott pamfletre válaszol, nem bocsátkozva pszichologizálásba, a szerző ködös indítékait latolgatva. „Nem lévén lélekbúvár, nem óhajtok Fekete Sándor motívumaival foglalkozni. Pusztán leszögezem, hogy mind irányát, mind érvelésmódját tekintve a politikai publicisztika területéről a propagandisztikus szennyirodalom ösvényére tévedt.” Petri György: Fekete-újságírás kétfényben – A denunciáns újságírás műfogásai. *Beszélő*, 1984/3. 66.

⁷⁰ Bakos Ferenc (szerk.): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Budapest, Akadémia Kiadó, 2013. 132.

társadalmi közvéleménynek vagy az alkotónak címez, célját tekintve azért, hogy az erőszak legális monopóliumával rendelkező állam hatóságai intézkedjenek és a bűnelkövető tetteinek legyenek következményei.

A denunciáló sajtó relatíve kései jelenség ahhoz képest, hogy a besúgás az emberiség történetének valamennyi fázisában jelen van, az ókori Rómától a reneszánsz Itálián át az abszolutista rendőrállamokig. És bár léteznek általános – egyaránt pszichológiai és társadalompszichológiai – elméletek a feljelentés lélektanáról, ezek az elméletek nem teszik lehetővé, hogy a denunciació sajátosságait megragadjuk általuk. Szabó G. Zoltán tanulmányában a kisebbségi érzést említi mint a feljelentőket összekötő vágyat az elégtételre,⁷¹ Szergej Kovaljov az „irigység” társadalompszichológiai motívumát. Megfontolandóbbnak tűnik Kovaljov másik, strukturális észrevétele, amely a feljelentőkedv mögött feudális jellegű társadalmat feltételez.⁷² E strukturális – társadalompszichológiai megközelítést követve **a denunciaciót a modernkori diktatúrák ritka, amennyiben nyilvános fegyelmező eszközeként, az adminisztratív állam kiterjesztéséhez tartozó irányítási technikaként írom le**, amely ezért sem vizsgálható általánosságban, csakis egy konkrét időszakban. Hiszen szerepe függ a politikai erőter sajátosságaitól, amely létrehozta.

Feljelentő kritikáról tehát akkor beszélhetünk, ha az adott társadalmi berendezkedés irányítása a művészetek szférájára is kiterjeszti a jogi szabályozást. Különböző típusait pedig annak mentén lehetne elkülöníteni, hogy mikor mi minősül művészeti „törvényszegésnek” és a „veszélyes mű”, a bűnelkövetés a büntetőjogi eljárás mely típusait vonhatja maga után. Egy ideokratikus – totálisan ideológia-szabályozta és irányította – társadalomban, amely tehát nem a puszta erőszakra, hanem az ideológiailag legitimált erőszakra épül, minden, ami ellentmond a központilag meghatározott ideológiának,

⁷¹ Szabó G. Zoltán: A feljelentő mint archetípus. 2000, 2007/1. 52.

⁷² Egy olyan társadalmat, amelyben értelemszerűen az uralkodó réteg „szentimentális odaadást” vár azoktól, akiket alattvalónak tekint. Az állampolgár részéről az ilyen patriarchális rend egyfajta vallásos önfeladást feltételez, ahol a feljelentés kötelesség és olyan természetes, „*mint jobbnak az úrbér, nemesnek az állami szolgálat, az adófizetésre kötelezett rendeknek az adózás.*” (Szergej Kovaljov: Feljelentés Oroszországban. 2000, 1999/9. 52.) Egy megszervezett és kontrollált társadalomban, ahol az egyénnek folyamatosan fegyelmeznie kell magát, mert erre különféle cenzúra intézmények és szankciók kényszerítik, alighanem óhatatlanul megjelenik a feljelentés: a mögötte húzódó megfeleléskényszer a félelem hívja elő. A konkrét ok egyaránt lehet „ideológiai buzgóság, haszonlesés vagy egyszerű ellenszenv.” (Sentalinszkij, Vitalij *A feltámadott szó. A KGB irodalmi archívuma*. Nagyvilág. 1993. 214.) Jelen dolgozat tanulságait tekintve mégis leginkább a hatalom által nem tolerált non-konformitás kilengéseitől való félelem és a szorongás az a két legfontosabb érzelmi motívum, amely társadalompszichológiai értelemben a feljelentést leginkább és legtöbb esetben indokolhatja, motiválhatja. Hiszen a feljelentés, mint a hatalmi irányítás elvárt viselkedési formája – úgyszólván állampolgári kötelesség, gyakorta az életben maradás egyetlen lehetséges eszközének bizonyul. Legalábbis a történelem egyes korszakaiban – ha nem is a Kádár-korszakban – joggal tarthat attól a cenzor, hogy ha nem adja feljelentésre a fejét, az akár az életébe is kerülhet. Ahogyan Kovaljov magyarázza a feljelentés lélektanát, az: „...természetes következménye a társadalomban domináló hatalomgyakorlási technikáknak...” (Szergej Kovaljov i.m. 53.)

kriminalizálódik. Kérdés, milyen oka lehet az erőszakhatalom abszolút birtokosának arra, hogy nem fojt el azon nyomban minden kritikus megnyilvánulást. Miközben besúgóhálózata révén mindent tud, erőszakhatalma révén mindent megtehet. Miért van szüksége a kormányzáshoz még a legkeményebb sztálini időkben is újságírókra, kritikusokra és feljelentő kritikát termelő „szolgáltatásaikra”? Az ok, vélhetően éppen e társadalmak ideokratikus jellegében keresendő, amely abszolút értelemben vett uralomra tör a gondolatok, sőt az ízlés világa fölött is, és ahol ezért **a lehetséges szabálysértések és kihágások között megjelenik az „ideológiai bűnelkövetés”**. Kutatásomban azt vizsgálom, hogyan változik meg a denunciálás funkciója azzal párhuzamosan, hogy csökken vagy átalakul egy adott kultúráirányítás ideokratikus jellege. E fejezet kérdése, hogy mi számít ideológiai bűnnek és ez milyen szankciót von maga után az ideokratikus (sztálini) kultúráirányítási modell esetében?

Mivel ez nem egy összehasonlító dolgozat, a disszertáció kereteit meghaladja, hogy jelen fejezet a sztálini sajtóirányításának pontos működését bemutassa. Ezért az egyes példák kontextuális elemzésén keresztül próbálom meg érzékeltetni azt a mechanizmust, amely a sztálinista feljelentő kritikát az ideologikus kritika fogalmától megkülönbözteti. Tudjuk, hogy a Szovjetunióban 1922-től működik a Glavlit (az irodalmat és a kiadókat – beleértve a sajtót – irányító cenzúrahivatal), és azt is, hogy külön intézmény foglalkozik az irodalom, a film, később a televízió cenzúrájával. Ugyanakkor korábban arról is volt szó, hogy egy társadalomban nem önmagában a formális cenzúrahivatal pusztán megléte léte vagy hiánya dönti el, milyen mértékben korlátozott a vélemény és a sajtószabadság. A szovjet gyakorlatban sem a cenzúrahivatal megalakulása jelent fordulópontot, hanem az, hogy a feljelentő kritika fokozatosan az irodalom és a művészetek állami irányításának, ellenőrzésének, tehát a tág értelemben vett cenzúra-mechanizmusnak a részévé válik. Ebben a fejezetben néhány példán keresztül mutatom be a denunciáló kritika jellemzőit a technika születésének pillanatában. Milyen az, amikor a művészetkritika inkább hasonlít egy bírósági tárgyalásra, a kritikus pedig egy bíróra, esetleg konkrét értelemben is ítélőbíró latolgatja egy alkotás művészeti értékét. Ezt megelőzően pedig a tagadhatatlan hasonlóságok okán és a félreértések elkerülése végett a feljelentő kritikát el fogom különíteni az ideologikus kritika néhány, a zsandárkritikával könnyen összetéveszthető típusától.

Perzekútor kritika

Kezdjük onnan, hogy ideologikus kritika a feljelentő kritika születése és a normatív kritikák letűnése közti időszakban is létezik. A magyar irodalomtörténetben a 20. század elején jelenik meg a perzekútor kritikának nevezett fogalom. Feltehetően Ignóus használja elsőként a kifejezést.⁷³ Elsősorban ideologikus, ledorongoló kritikákra vonatkozik, a korabeli sajtóban és a kritikában eluralkodó ideologikus lejárató kampányt jelenti. Amely a feljelentő kritika bizonyos műfogásaihoz hasonlóan az egyes művet az éppen aktuálisan végsőnek tekintett, hirdetett igazság (az elmélet) ítélőszéke elé állítja. Számon kéri rajta az elmélet által „igaznak”, „jónak”, „helyesnek”, „értékesnek” tekintett művészet kritériumainak teljesítését, és ha úgy találja, hogy nem felelt meg, akkor elmarasztalja, végrehajtja rajta az ítéletet: törölni lehet a kulturális emlékezetből.

Eredetileg Ignóus a *Nyugatban* azonos című cikkében azokat a kritikusokat nevezi „farkasoknak”,⁷⁴ akik a kor szokásától egyáltalán nem idegen módon, irodalmi művek értékét szerzőjük nemzeti hovatartozása, elkötelezettsége felől közelítik meg, és ugyanilyen alapon bélyegzik nemzetietlennek, „nemzetidegennek” alkotót és művét.

Látnivaló, hogy teljesen elfogadva, jóhiszeműnek ítélve és jogosnak megállapítva a nacionalista esztétikát (mely különben legalábbis oly kevésbé magyar s legalábbis annyira német és francia, mint amit művészi termést minálunk nemzetietlennek bélyegez meg): akkor is belekeveredünk abba a dilemmába, amelyet éppen fentebb, a Balogh könyvéről írván, pécéztem ki. Vagy uniformist szabunk az író gondolkodása, érzése, érdeklődése és kifejezése elé, s akkor rákényszerítjük, hogy hazudjék, vagyis mindenestre rossz dolgot írjon. Vagy elfogadjuk magyarnak és irodalomnak azt, amit magyarok de facto írnak, s akkor le kell tennünk a perzekútor-esztétikáról s az írók írói értékének politikai mérlegen való megállapításáról (...) De igenis a farkas az, aki türelmetlen, aki elérheti, hogy együtt üvöltessenek, de soha, hogy együtt énekeljenek, még kevésbé, hogy együtt érezzenek vele.⁷⁵

A fenyegetés Magyarországon az Ignóus által perzekútornak nevezett ideologikus, gyakran a nemzeti szempontrendszerrel operáló kritika megjelenésével terjed át a sajtóba. A perzekútor kritika azonban tágabb kategória, mint a denúciálás – lehet akár a szabályozott, formális liberalizmus sajtóműfaja is, mint ahogy a fogalom születése pillanatában sem adott a totálisan monopolisztikusan irányított adminisztratív erőter, sem a kultúrpolitikában, az egyetlen ideológiai doktrína. Azonban a műfogások ideologikus, merev és normatív jellege,

⁷³ Ignóus: Utóirat. A perzekútor-esztétikáról, in: *Nyugat*, 1908. 02. 16. 4. szám. 227-228.

⁷⁴ Ignóus i.m.228.

⁷⁵ Ignóus i.m. 228.

illetve a kirekesztő, lejárató technika, amit alkalmaz, de elsősorban a merev ideológia, amelyet a műre erőltet, mégis rokonítja a perzekútor kritikát a később megjelenő feljelentő kritika egyes stratégiáival. A Kádár-korszak politikailag kihasznált perzekútor (ideologikus) kritikáinak elemzése közben azt az egyszerre nehezen megfogható és nehezen rekonstruálható határt keresem, amikortól már nem egyszerű perzekútor kritikáról, hanem denunciálásról beszélhetünk az alkalmazott (utólagos) cenzúra értelmében. A Kádár-korszak informálisan irányított autokrációjában keresgélni éppen azért lehet majd érdekes, mert ezt a határt nem mindig olyan könnyű megtalálni: elképzelhető az átjárás a két kategória között.

A NEP és az ideologikus kritika

A zsandárkritika azon formája, amely a NEP-korszakra jellemző, talán már egy fokkal közelebb áll a feljelentő kritika sztálini archetípusához, lévén ahhoz hasonlóan egy diktatórikus államszocialista rendszer terméke. A diktatórikus államszocializmusnak mindeztidáig két megvalósult típusát ismerjük, derül ki Szilágyi Ákos (korábban említett) kéziratban maradt tanulmányából.⁷⁶ Ezek közül kevésbé ismert a sztálinizmust megelőző „NEP-típusú” diktatórikus államszocialista modell, amelyben azonban még nem létezik egy kitüntetett ideológiai doktrína (preideoktikus államszocializmus), és ez a tény döntőnek bizonyul abból a szempontból, hogy a korszak az uralkodó ideológiát képviselő kritikáit még mindig nem tekinthetjük denunciálásnak abban az értelemben, amelyet a feljelentő kritika klasszikus, sztálini modellje jelent. Egyéb tekintetben viszont ez az időszak számos párhuzamot mutat a Kádár-kori feljelentő kritikával, ezért a „NEP-korszakkal” alkotott párhuzamokról még lesz szó a negyedik fejezetben.

Mivel a NEP idején a párton belül számos platformot találunk, hiányzik a feljelentő kritikát körülvevő kontextus konstitutív eleme, az egyetlen központi doktrína, amit a különböző műhelyek alkotói jól-rosszul megpróbálhatnának érvényesíteni. És amely törvényi háttér felerősíthetné a feljelentő kritikában megfogalmazott vádat, és a kritikus szubjektív, egyéni véleménye helyett a zsandárkritikus egy „paragrafus” értelmében megfogalmazott „bűnelkövetésre” hívhatná fel a figyelmet. Pontosabban a NEP-korszak doktrínája az, hogy nincs doktrína: a cél pedig az, hogy legyen verseny a párton belüli különböző áramlatok között. Az irányzatok közötti értékrend szabad verseny alapján alakul. Ekkor hirdeti meg Buharin a „virágozzék száz szál virág” politikáját: „A csoportosulások itt sokfélék lehetnek

⁷⁶ Szilágyi Ákos: *Irodalompolitika és legitimáció*.

és minél több lesz belőlük, annál jobb. (...) Az általános irányvonalat a párt jelöli ki, ugyanakkor a szervezeteken belül szükségünk van bizonyos mozgásszabadságra.”⁷⁷ Egészen más lesz a helyzet a sztálinizmus idején, amikor komolyra is fordulhatnak a ledorongoló kritikák következményei. A sztálinizmussal ellentétben a NEP-korszakban még létezik az „útítárs” vagy „társutas” (poputcsik) kategória, amely szerint az „átmeneti ideológiai formákkal szemben türelmet kell tanúsítani,”⁷⁸ vagyis ez a fogalom átfedéseket mutat a Kádári „túrt” kategóriával.

Számtalanszor kijelentettem, hogy a Művelődésügyi Népbiztosságnak meg kell őriznie pártatlanságát a művészeti életben meglévő különböző irányzatokkal szemben. Ami a forma kérdését illeti, a hatalom és a népbiztos ízlése nem jöhet számításba. Szabad fejlődést kell biztosítani minden művésznak és művészeti csoportnak.⁷⁹

A hatalom a „tapintatos” irányítás érdekében kihirdeti, hogy szakít az „adminisztratív” beavatkozásokkal (nyílt erőszak) az irodalompolitikában, ehelyett inkább a megfelelő személyek kiválasztásával orientálja a kultúrpolitikát a sajtón keresztül.⁸⁰ A kritika feladata a NEP-korszakban szintén emlékeztet a művészetkritika kádári funkciójára, amennyiben ez a „párt egyik legfontosabb nevelőeszköze:”

A kommunista kritika feladata, hogy pillanatra sem adva fel a kommunizmus álláspontját, tapodtat sem engedve a proletár ideológiából, felfedje a különböző irodalmi alkotások objektív osztályértelmét, kiméletlen harcot folytasson az irodalomban felbukkanó ellenforradalmi megnyilvánulások ellen, leleplezze a szmenovehista liberalizmust stb., és ugyanakkor a legnagyobb tapintatot, türelmet és óvatosságot tanúsítsa minden olyan irodalmi középhéreg iránt, amely együtt tud haladni a proletariátussal és így együtt fog vele haladni. A kommunista kritika szüntesse meg az irodalomban a vezényszó hangját. Ennek a kritikának csak akkor lesz nevelő jelentősége, ha eszmei fölénnyel van.⁸¹

Ideologikus kritikára viszont természetesen a NEP időszakban is találunk példát. Amely példát annál is érdekesebb megvizsgálni, mert kiderül belőle, mennyire nehéz a cikkből kiolvasni, kinek címezte a szerző a támadást. Később a Kádár-kori feljelentő kritikák

⁷⁷ К вопросу о Политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924. 34–39. (ford. Varga Mihály), in: Varga Mihály (szerk.): *Új ég, új föld.* Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban. 1917–1932. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987. 292.

⁷⁸ A párt politikájáról a szépirodalom területén. A Pravda 1925. július 1-i száma a OK(b)P KB Irodalompolitikai határozatával. (ford. Lelkes József), in: Varga Mihály (szerk.) i.m. 295.

⁷⁹ Anatolij Lunacsarszkij az állami irányításról. Pecsaty i revolvucija, 1921. I. szám. (ford. Kovács Árpád), in: Varga Mihály (szerk.): i.m. 289.

⁸⁰ Vö: Pravda, 1925. június 18.; Helikon, VF, 1966. 1–2. szám, 104–107., in: Varga Mihály (szerk.) i.m. 297.

⁸¹ A Párt politikájáról a szépirodalom területén. A Pravda 1925. július 1-i száma a OK(b)P KB Irodalompolitikai határozatával. . (ford. Lelkes József), in: Varga Mihály (szerk.) i.m. 295–296.

esetében is hasonló nehézségekkel fogunk szembesülni: lévén a feljelentő kritika kultúráirányítási technikája – mint azt részletesebben is látni fogjuk – egy társadalompszichológiai jelenségre épít, ezért kevésbé a szerző, inkább az olvasó és az olvasat felől értelmezendő; a mechanizmus lényegi eleme éppen az, hogy a kritika valódi szerzője és a valódi ellenség nem pontosan meghatározott, csupán sejtetett. A Lovashadsereg tábornoka, Bugyonnij az *Oktyabr* folyóiratban dörgedelmes „kritikát” közöl korábbi katonája, Iszaak Babel *Lovashadsereg* című elbeszéléskötetéről.⁸² A szerzőt „degeneráltak, hazugnak, kéjencnek” nevezi és azzal vádolja, hogy az megalázza a Lovashadsereg harcát.⁸³

Az esetnek kétségtelenül létezik egy magától értetődő olvasata, amely a tábornok háborgását személyes sértettséggel magyarázza. Azonban maga Babel és az érdekében a vita egy későbbi pontján nyílt levelet író Gorkij,⁸⁴ illetve ezzel összhangban az esetet feltáró szakirodalom értelmezése a „magas lóról” fogalmazó írást egy felső hatalmi játszma derivátumának tekinti.⁸⁵ Ez a megközelítés megmagyaráz néhány, az egyszeri újságolvasó szempontjából nehezen értelmezhető momentumot. Például, hogy a cikk miért áll két részből, és a második felében a szerző Babel helyett miért a *Lovashadsereget* folytatásokban közlő *Krasznaja Nov* trockista főszerkesztőjét, Voronszkijt támadja a mű közléséért; illetve azért, hogy elmaradt Babel művének ideológiai ellenőrzése egy kommunista főszerkesztő felügyelete alatt. De legalább ennyire érthetetlen lehet a „kritika” referenciái alapján a tábornok meglepő olvasottsága.

Az orosz nyelvű szakirodalom megalapozottnak tekinti a feltételezést, hogy a cikk kezdeményezője nem a tábornok, hanem Vorosilov, Trockij ellenlábas, Sztálin embere, maga a „kritika” pedig kollektív alkotás. A háttérből irányító „szerzők” kifogásolják a hadsereg irodalmi ábrázolását, a téma megkövetelte hősiességgel ellentétben az elbeszélést „női fecsegéssel (babji szpletnyi)” azonosítják, Babelt pedig „anyámasszony katonájának” nevezik: „nő” (baba) és „puhány értelmiségi” (mjagkotyelij intyelligent).⁸⁶ A tábornok

⁸² „Sz. Bugyonnij: Babizm Babelja iz „Krasnoj novi”. Nasa tribuna rovat. Oktyabr, 1924.3.sz.196–197.” Idézi: Gereben Ágnes: *Iszaak Babel ismeretlen naplója*. Budapest, Akadémia Kiadó, 1989. 37–38.

⁸³ „A cím lefordíthatatlan, otrombán primitív, katona-humoros szójátéka, amely mintegy «vezérmotívuma» az egész cikknek, körülbelül így adható vissza: *Babel anyámasszonya a Vörös Szűzföldről* (azaz a Krasznaja Nov című folyóiratról”. (Szilágyi Ákos fordítása).

⁸⁴ Vö: Gorkij válasza Sz. Bugyonnijnak, *Pravda*, 1928. november 27.

⁸⁵ Vö: Paraszánov, Ju.V.: *Bugyonnij protiv Babelja: polityicseskije aszpekti polemiki*. In: Izvesztijija Szaratovszkogo unyiverszityeta, 2010. T. 10. Szer. Isztorija. Mezsdunarodnije otnosenijija, vip. 2. 81–83.

Paraszánov, Jurij, D. Feldman: *Granyi szkandala: Cikl novell I.E. Babelja „Konarmija” v lityerturno-polityicseszkom kontekstye 1920-h godov*. In Voproszi Lityeraturi, 2011/6.

Pogorelszkaja, Je.: *Sto gyelal Iszaak Babel v Konarmii? Kommentarij konarmejszkomu dnyevnyiku piszatyelja 1920 goda*. In: Voproszi Lityeraturi, 2014/6.

⁸⁶ A fordításért köszönet Szilágyi Ákosnak.

ledorongoló kritikájával megkezdődik az addigi nyilvánosságban banditizmussal vádolt hadsereg hivatalos heroizálása és mitizálása.

Az eredeti elképzelés azonban az volt, hogy Bugyonnij cikke után a Lovashadsereg felháborodott katonáinak levelei fogják elárasztani a *Pravdát*, majd a nagypolitika szintjét is elérte volna az ügy. 1924-ben azonban, mint azt az előbb beláttuk, még létezik bizonyos mértékű írói autonómia (irodalmi folyóiratok, kiadók, stb.), és ezzel összefüggésben a „társutas” már említett fogalma, amely csak a sztálinizmus kezdetével veszíti el értelmét. Babelnek ekkor még haja szála sem görbül: marad, aki volt. A korszak egyik legismertebb írója. A húszas és harmincas évek diktatórikus államszocializmusa közötti radikális különbséget azonban jól érzékelteti az a gyanútlanosság, amellyel a NEP idején megrágalmazott Iszaak Babel fogadja majd tíz évvel később a Sosztakovics ellen született, első sztálini feljelentő kritika jelentette veszélyt:

Babel: Nem kell akkora hűhót csapni minden apróság miatt. Senki nem vette [a cikket] komolyan. A nép hallgat, lelke mélyén meg csöndben kuncog magában. Annak idején Bugyonnij ennél sokkal durvábban rohant ki ellenem, mégsem lett belőle semmi. Biztos vagyok benne, hogy ugyanez lesz Sosztakoviccsal is.⁸⁷

Az önkritika sztálini politikafilozófiája

A denunciació kultúráirányítási technikájának születése a sztálinizmushoz köthető. Nem áll messze a kirakatperektől – a sztálini hatalom nyilvános önfeljelentő gyakorlataitól, amelyek során a hatalom a társadalmi lázongások és a párton belüli elégedetlenség elkerülése céljából elismeri ugyan a nyilvánvalót, hogy a rendszerben előfordulnak hibák, csak hogy ezek nem rendszerhibák. A rendszer hibátlan: csak a rendszeridegen, a rendszerrel szemben ellenséges emberek hibáznak, akik ártó szándékkal beférkőztek vagy a múlt rendszerből ragadtak itt. Kártevők, szabotőrök, kémek, a „nép ellenségei”, a kapitalista múlt maradványai. Ezeket a politikailag javíthatatlan, ideológiailag gyógyíthatatlan embereket az élet minden területén, így a művészetek és az irodalom területén is mindenkinek minden erővel le kell lepleznie, hogy az állam illetékes szervei ártalmatlanná tehessék őket. Ez a társadalmi izolációtól, a száműzetésen és a lágeren át egészen fizikai kiiktatásukig sok mindent jelenthet. A feljelentés, a meggyanúsítás a „nagy terror” korszakában szinte ragállyá válik és egyfajta „versenyfutás az életért”, sokan úgy próbálják elkerülni a feljelentést és ennek következményeit, hogy maguk sietnek másokat feljelenteni. Hasonlóképpen életmentő

⁸⁷ Szilágyi Ákos: Zene helyett. 2000, 2014/2. 43.

lehet az önfeljelentés, az önkritika mint egyfajta nyilvános politikai gyónás – az ideológiai bűnök töredelmes bevallása – és a párttól, a pártszervezettől elnyert feloldozás, amely egyben a megtisztulást is jelentheti. Külön kategóriát képez a „báránybőrbe bújt farkasok” – a pártot épp önkritikájával megtéveszteni próbáló – ellenség válfaja. Mindenesetre a tényleges, gyakran névtelen és titkos feljelentés, és a nyilvános, névvel vállalt ideológiai feljelentés – a „kártékony” szerző, mű, irányzat leleplezése – és a művel vagy szerzővel szembeni mielőbbi adminisztratív fellépés követelése összefügg a korszak „önkritikának” nevezett nyilvános önfeljelentő gyakorlatával. Sztálin megkülönböztet rossz „ellenforradalmi kritikát”, amit a korábbi ellenzék gyakorolt és „becsületes, bolsevik nyílt kritikát: bolsevik önkritikát.”⁸⁸ Ebből a szemléletből egyenesen következik, hogy az államnak létre kell hoznia a maga intézményes belső kritikáját. Erre szolgálnak a *Pravda* feljelentő kritikái, lejárató kampányai.

A XV. kongresszustól kezdve a Szovjetunióban az önkritika eszménye alapvető imperatívusszá válik, és a „belső kritika” célkitűzése a művészet számára is a sztálinizmus meghatározó alapelve. Nem véletlenül a XV. kongresszus az önkritika pártfogalmának születésnapja: ekkor zárják ki az ellenzéket a Szovjetunióban a pártból. Az önkritika retorikája tehát a sztálinizmusban a szimulált, többé nem létező pluralizmus, és nem létező ellenzék politikai nyelvezetének felel meg. Sztálin azzal érvel, hogy a pártnak képesnek kell lennie, ellenzék híján, *önmaga kritikusává* válni, és ez az elv még Magyarországon, a Kádár-kori csökkentett mértékű pluralizmus idején is vezérelv marad, amennyiben a sajtó ott sem képviselhet ellenzéki álláspontot, nem töltheti be a „fék és ellensúly” szerepét. Az eredeti, sztálini érvelés így hangzik:

Ha országunk a proletárdiktatúra országa, a diktatúrát pedig egy párt, a kommunisták pártja vezeti, amely nem osztja, nem is oszthatja meg hatalmát más pártokkal – akkor nem világos-e, hogy saját magunknak kell feltárnunk és kijavítanunk hibáinkat, ha előre akarunk haladni, nem világos-e, hogy rajtunk kívül nincs senki, aki feltárja és orvosolja azokat.⁸⁹

Az önkritika tehát természetesen nem az, aminek mondják, nem az érett önismeret kampánya, hanem a fentiek szellemében a kritika felszámolásáé: a külső szem pótlása

⁸⁸ Az önbírálatról – A Központi Bizottság és a Központi Ellenőrző Bizottság Áprilisi Együttes Plenumának munkájáról. Előadói beszéd a SzK(b)P moszkvai szervezetének 1928 április 13-i aktíva gyűlésén. In: *I. V. Sztálin művei (1928–1929)*. Budapest, Szikra kiadás, 1950. 34.

⁸⁹ *Sztálin művei*. 32.

belülről, kritikus és kritizált azonosítása; szimulált kritika. Ebben rejlik, Sztálin fordulátát kölcsönvéve, a „helyzet újszerűsége.”⁹⁰

Az ellenzéken aratott könnyű győzelem igen nagy előny pártunk számára. De sajátos hátrányokat is rejt magában, amelyek abban állnak, hogy a pártot az önelégültség érzése hathatja át, hogy a párt esetleg megpihen babérjain. (...) Ahhoz pedig, hogy ez ne történjen meg, önkritikára van szükség.⁹¹

És ezen a ponton jön a lényeges kitétel a kritika helyes és helytelen, proaktív és destruktív alakzatiról. Itt választja el Sztálin az ellenséget attól a belülről kritizáló proletártól, aki – talán olykor tévedések árán –, de úgynevezett „építő kritikát” fogalmaz meg: „...hadd fecsegjenek ellenségeink a bolsevikok fogyatékoságairól – az ilyen semmiségek nem hozhatják, nem szabad, hogy zavarba hozzák a bolsevikokat.”⁹² Hiszen „magától értetődik, hogy nem »akármilyen« kritikáról van szó. Az ellenforradalmár kritikája szintén kritika. De ez a kritika a szovjet hatalom bemocskolását, iparunk aláadását, pártmunkánk bomlasztását tűzi ki céljául. Világos, hogy nálunk nem ilyen kritikáról van szó. (...) A kritikára a szovjet hatalom megszilárdítása, nem pedig gyengítése érdekében van szükségünk.”⁹³

Én nem ilyen kritikáról beszélek, hanem olyanról, amely szovjet emberektől indul ki. (...) Más az, amikor tíz-húsz vezető elvtárs figyel és vesz észre fogyatékoságokat a munkánkban, a munkástömegek pedig nem akarnak és nem képesek fogyatékoságokat észrevenni. Ebben az esetben minden esély megvan rá, hogy valami holtbiztosan elkerüli a figyelmünket, nem veszünk mindent észre. És ismét más az, amikor tíz-húsz vezető elvtárral együtt a munkások százezrei és milliói figyelnek és vesznek észre munkánk fogyatékoságait, tárják fel hibáinkat, gyürkőznek neki az építés közös ügyének és jelölik ki a javítás útját. (...) Ahhoz azonban, hogy ezt elérjük, ki kell fejleszteni fogyatékoságaink alulról kiinduló bírálatát, a tömegek ügyévé kell tennünk a bírálatot...⁹⁴

Íme, az önkritika sztálini ideálja: ideális esetben kívülről olyan benyomást kelt, mintha az egyszeri ember magánbuzgósága okán született volna, vagyis az önkritika hangnemének naiv hangot kell megütnie. Úgy kell tennie, mintha a hatalom a tömeget képviselné, mintha számos, a feladathoz felnőtt kritikus élne az országban.

Könnyen belátható, hogy a sztálini denunciálás gyakorlata az önkritika imperatívuszából következik. Hiszen a pártnak folyamatosan demonstrálnia kell, hogy nem

⁹⁰ Sztálin művei. 32.

⁹¹ Sztálin művei. 33.

⁹² Sztálin művei. 34.

⁹³ Sztálin művei. 37-38.

⁹⁴ Sztálin művei. 38-39.

marad el az önkritika gyakorlásában, indokolva a nyilvánvaló hiányosságokat, megelőzve a lázadást. Ugyanakkor ez érzékeny egyensúly, mert a túlzott önkritika megrendítheti az emberek bizalmát a pártban. A sztálini denunciáló kritika tehát az önkritika egy formája, nyilvános politikai gyónás, amely a párt legitimációjában játszik szerepet.

Arról van szó, hogy a fogyatékoságaink önbírálata és bírálata során megszervezzük a párt széleskörű közvéleményét mint eleven és éber erkölcsi ellenőrzést, a munkásosztály széleskörű közvéleményét mint eleven és éber erkölcsi ellenőrzést, amelynek szavára a legtekintélyesebb vezéreknél is figyelmesen kell hallgatniuk, ha nem akarják elveszíteni a párt bizalmát, a munkásosztály bizalmát. Ebből a szempontból a sajtó, a párt és a szovjet sajtónk szerepe valóban felbecsülhetetlen. Ebből a szempontból feltétlenül üdvözlünk a *Pravda* kezdeményezését, hogy megszervezte a „*Munkás-Paraszt Ellenőrzés Lapja*” c. mellékletet, amely rendszeresen bírálja munkánk fogyatékoságait. Csak arra kell törekedni, hogy a kritika ne felületes, hanem komoly és mélyenjáró legyen. Ebből a szempontból üdvözlünk a „*Komszomszjakja Pravda*” kezdeményezését is, azt, hogy hévvel, szenvedélyesen ostromozza munkánk fogyatékoságait.⁹⁵

A sztálinista feljelentő kritika prototípusa

Elérkeztünk a sztálini feljelentő kritika fogalmához, amely mint nyilvános és látványos fegyelmező technika, atipikusnak nevezhető a modern adminisztratív államirányítás fokozatosan egyre rejtettebbé váló fegyelmező technikái között.⁹⁶ És melynek ismertetését kezdjük egy érzékletes példával. A sztálini államszocialista diktatúrában a kultúra irányítására, a művészek megrendszabályozására, a művekkel és szerzőkkel szembeni adminisztratív fellépés igazolására szolgáló feljelentő ideológiai kritika modellje alighanem jól szemléltethető a következő eseten. A *Kisvárosi Lady Macbeth bemutatója* 1934. január 22-én volt Leningrádban, fogadtatása rendkívül pozitív. Két évvel később, 1936-ban a szovjet formalizmus ellenes kampány nyitómomentumaként a *Pravda* szerkesztőségi cikkében egy régóta műsoron lévő előadásra váratlanul lecsapva „leplezték le” Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth* című operájának égbekiáltó „formalista bűneit”, a szerző „ideológiai eltévelyedéseit”, amit végül a mű tényleges betiltása, a zeneszerző politikai gyámság alá helyezése és a szovjet művészet egy egész irányzatának felszámolása követett. A cikket pedig

⁹⁵ *Sztálin művei*. 35–36

⁹⁶ „A 18. század végén, a 19. század elején (...) megszűnik a büntetés látványossága. A büntetés szertartása az árnyékba húzódik, hogy az eljárás vagy az adminisztráció új aktusává váljék.” Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés*. 15.

még Sztálin halála után is kanonikus, jelentős írásként tartják számon az országban. 1948-ban is idézi A. Zsdanov a párt által összehívott zeneművészek tanácskozásán.⁹⁷

A megjelenés körülményeinek a denunciació tekintetében különös jelentősége van, vagyis érdemes részletesen foglalkozni vele. A legfontosabb momentum alighanem az, hogy a *Hangzavar, zene helyett* (Szumbur vmeszto muziki),⁹⁸ névtelenül jelenik meg, azt a benyomást keltve, hogy a pártlap szerkesztőségi cikket közöl, vagyis a kritika Kerzsencev, esetleg Zsdanov, vagy akár egyenesen Sztálin üzenetét közvetíti.

A feljelentő kritika későbbi típusaival ellentétben fontos hangsúlyozni, hogy mivel mindenki úgy tudja, csakis diktátori utasításra születhetett a feljelentés, válaszcikk megfogalmazásának lehetősége fel sem merül. Látható, hogy a megjelenés körülményei fontosabbnak bizonyulnak annál, hogy valójában ki az anonim szerző. Egyébként (Jevgenyij Jefimov levéltári kutatásai alapján) bizonyos David Joszifovics Zaszlavszkij (1880–1965) politikai újságíró, zene- és színikritikus: ez onnan tudható, hogy a cikk után honoráriumot vett fel egy könyvelői kimutatás szerint.⁹⁹ Zaszlavszkij saját, büntudatos-vallomásos baráti levelezéséből a Szilágyi-esszé nyomán úgy tudjuk, cikkéhez felülről semmiféle támpontot nem kapott a feladaton és a cikk címén kívül. A cím kiötlőjéről csak sejtéseink lehetnek, a cikk szerzője azonban minden kétséget kizáróan maga Zaszlavszkij, ennek pedig témánk szempontjából annál is nagyobb a jelentősége, hogy (mint azt már említettem) a kritika korabeli olvasatában a vélt szerzőség kitüntetett jelentőséget kap. Zaszlavszkij saját bevallása szerint véletlen, hogy névtelenül jelent meg a cikk, azonban ezáltal emelkedett a párt lapjának fórumán hivatalos dokumentummá, gyakorlatilag egy párthatározat szintjére. Ebben az értelemben a sztálini feljelentő kritika valódi szerzője mégsem Zaszlavszkij, és ebből a szempontból éppúgy lényegtelen az általa féltve őrzött titok, hogy a cikket ő írta, mint ahogyan egy politikai beszéd esetében sem érdekes a szerzőség. A feljelentés poétikája szerint a kiválasztott ellenség és a szerző mindig arcot kap, az ellenség ebben az esetben a „formalista bűnös” arcát, az olvasókban megképződő szerzői maszk pedig a hatalom, végső soron Sztálin arca.¹⁰⁰

⁹⁷ Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 2000, 2014/3. 32.

⁹⁸ Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 11–37. Az esetet a továbbiakban elsősorban e tanulmány alapján ismertetem.

⁹⁹ Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 30.

¹⁰⁰ Hozzá tartozik ehhez a következő: „A Lady Macbeth megsemmisítő névtelen kritikájának volt egy különös előzménye: egy nappal e kritika megjelenése előtt látott napvilágot a Pravdában Sztálin és Zsdanov (illetve az 1934 decemberében merénylet áldozatává vált Kirov) aláírásával az iskolai történelemtananyag jegyzetéhez fűzött bíráló vélemény, amely stilisztikailag és terminológiaiilag is nagyon hasonlított a Sosztakovics-operát támadó és a formalizmus-ellenes kampányt elindító cikkekre.” Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 30.

Mindezt alátámasztják Zaszlavszkij gúnynevei is: „Sztálin kedvenc töltőtolla”, a „Kreml szócsöve” vagy „a sztálini újságírás első számú tollforgatója”. Maga Zaszlavszkij pedig akár Spiró György ikszei, egyébként is szívesen írt álnéven.¹⁰¹ 1928. február és 1965. március között volt a *Pravda* újságírója, 1940 után meghatározva a *Pravda* arculatát:

Ma én vagyok a *Pravda*. A vezércikk az enyém, a Zaszlavszkij néven jegyzett cikk is én vagyok, a D. Z. ugyancsak én, és a névtelen cikket is én írtam.¹⁰²

Figyelmet érdemlő részlet azonban, hogy Sosztakovicsnak végül nem esik bántódása. Miközben a forradalmi avantgárd művészet kései ágának felszámolására indított antiformalista kampánnyal a „nagy terror” időszaka veszi kezdetét:

1936 és 1953 között hatszor kapott Sztálin-díjat és – ellentétben a »mejerholdovscsina« névadójával (Mejerholddal), vagy a NEP-korszak során még a kritikákat is elismert íróként fogadó Iszaak Babellel, akik életükkel fizetnek formalista bűneikért – haja szála sem görbült a „nagy terror” alatt.¹⁰³

Vagyis a sztálinista feljelentő kritika jellemzően nem egyetlen cikkből áll, hanem egy egész kampány, esetünkben a formalizmus elleni hatalmi kampány előhírnöke, amely esztétikai mezben támad a rendszer vélt ellenségeire.¹⁰⁴ A feljelentő kritikáknak intézményes háttere is van, amely ebben az esetben az Össz-Szövetségi Művészetügyi Bizottság: élén P. M. Kerzsencev állt.¹⁰⁵ Ez a bizottság irányította a kánon– és elitcserét. Kiterjesztette az antiformalista kampányt a többi művészeti ágra. A kampány pedig hihetetlen gyorsasággal terjedt a harmincas évek Szovjetuniójában, a zenéről a filmre, onnan a képzőművészetre, nem utolsósorban a *Pravda* névtelen szerzője, Zaszlavszkij közreműködésével.

A húszas–harmincas évek antiformalista kampánya a közérthetőség nevében támadja a művészetet, legelszántabban üldözött áldozatai: Sosztakovics, Eisenstein, Majakovszkij és Mejerhold, a húszas évek balos avantgárdjának kulcsfigurái. A RAPP likvidálni akarja

¹⁰¹ „Zaszlavszkij már az 1910-es években írt levágó és vitriolos színházi és zenekritikákat a saját neve kezdőbetűiből képezett D.I.Z. álnéven és ettől kezdve lett Diez (a zenei keresztet jelentő diesis francia megfelelőjének – dièse – fonetikus orosz átírásával).” Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 31.

¹⁰² Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 31.

¹⁰³ Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 37.

¹⁰⁴ „A formalizmus mint ideológiai átokformula a rappista kritika találmánya volt 1929 és 1933 között, és döntően az avantgárd művészetet sújtotta. Innen vette át, a RAPP felszámolása után és a rappista irányzati jelleget gondosan lehántva róla, az új, immár irányzatok fölötti állami művészet – »szocialista realizmus« – ellenfogalmát alkotva meg a formalizmusból (formalizmus = antiszocialista antirealizmus) az 1936 elejétől kibontakozó sztálini »kulturális forradalom«. Ettől kezdve nem a művek eszmei tartalmában, mondanivalójában keresték az ideológiai elhajlást és a politikai ellenségességet, hanem a művek esztétikai megformálásának módjában, a formaeszközökben, a stílusban, a műfajban.” Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 20.

¹⁰⁵ Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 23.

„Sztanyiszlavszkij »szisztémáját«, Mejerhold biomechanikáját, Tairov »dinamikus realizmusát«, a munkásszínházak avantgárd kísérleteit, a proletkultosok maradványát.”¹⁰⁶ Bulgakov dogmatikus kritikáit „a RAPP legharcosabb keretlegényeinek”¹⁰⁷ nevezte. A RAPP támadja tehát a teljes a moszkvai Művész Színházat, 1936. március 10-én följelentő kritikák jelennek meg Bulgakov Molière-jéről, többek között a híres zsendárkritikus, Litovszkij tollából. 1937. december 17-én pedig Mejerhold ellen maga Kerzsencev közöl följelentő leleplező kritikát, *Idegen színház* címmel:

A darab súlyosan eltorzítja Osztrovszkij eleven művének optimizmusát. Az előadás fő témája az, hogy a forradalom harcossai végzetes sorsra vannak kárhoztatva. A színház újra a már többször elítélt formalista és naturalista eljárásokhoz folyamodik.¹⁰⁸

Egy évvel korábban Kerzsencev azt javasolja Sztálinéknak a problematikusnak ítélt Bulgakov-féle Molière-re adott megoldásképpen, hogy jelenjen meg a *Pravdában* egy kemény hangvételű vezércikk, és a színház maga vegye le ennek hatására a produkciót: „Lássák be maguk az alkotók, hogy előadásuk nem felel meg a szocialista realista elveknek. Annak demonstrálására jelenne meg a cikk – írja Kerzsencev –, hogy mi nem jó színészeket, helyes színjátszást, hanem helyes ideológiát akarunk látni a színpadon.”¹⁰⁹

A sztálinista följelentő kritikák között külön kategóriát képez az ideológiai feladatukat nem teljesítő kritikusok följelentése. A „gyökértelen kozmopolitizmus” elleni erős antiszemita felhangot kapott kampány célpontjai nagyrészt zsidó származárú, orosz zene- és színházkritikusok. Az ellenük folyó sajtókampányban az ugyancsak zsidó származású Zaslavszkij is részt vesz, bizonyára nem függetlenül attól, hogy korábban tagja volt egy később cionista összeesküvés vádjával kivégzett szervezetnek, az Antifasiszta Bizottságnak. Vonatkozó, szintén sikeres karriert „befutó”, saját néven megjelent cikkeinek címe: *A színházkritikusok egy hazafiatlan csoportjáról*, illetve *A zenei rútság védőügyvédje*.¹¹⁰ 1948 végén, egy színházművészeti értekezleten a kritikusok felszólalnak a kortárs szovjet dráma problémáit sorolva, amire hamarosan a *Pravda* válaszol: 1949. január 28-án egy terjedelmes szerkesztőségi cikkben „leplezik le a hazafiatlan színházkritikusokat.”¹¹¹ A *Lityerturnaja*

¹⁰⁶ Kiss Ilona: Tenyér és ököl, a sztálinizmus színháza, 1927–1953. In: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra*. Budapest, Corvina – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011. 188.

¹⁰⁷ Kiss i.m. 188.

¹⁰⁸ Kerzsencev *Az acélt megedzik* adaptációjáról. In: Kiss i.m. 208.

¹⁰⁹ Clark Katerina-Dobrenko Evgeny: *Soviet Culture and Power, A History in Documents, 1917-1953*. Yale University Press, New Haven & London, 2007.270. (H.N. fordítása)

¹¹⁰ Szilágyi Ákos: Állam és formalizmus. 37.

¹¹¹ Kiss i.m. 210.

Gazeta követi a *Pravda* példáját, majd még két lap elnézést kér, amiért foglalkoztatott két kritikust a vádlottak közül, de addigra már rég Sztálin asztalára került az összegzés arról, hogy a színházi alkotók mennyire rokonszenveztek a sajtókampánnyal.¹¹²

Ha a kritikus Zsdanov és Sztálin

Végül az uralkodó ideológiát képviselő kritika még egy típusától el kell különítenünk a denunciáló kritikát: a kivégző cikkek jelentős hányadát ugyanis nem kritikusok, újságírók jegyzik aláírásukkal, hanem közvetlenül a legfelső párttestület, legtöbbször maga Sztálin. Fontos leszögezni, hogy ezeket már csak azért sem tekinthetjük feljelentő írásoknak, bármennyire is hasonlítanak a jelen dolgozat tárgyát képező denunciálásra, hiszen a feljelentő kritika esetében mindig összeolvadnak az ügyész/ítész, egyben ítéletvégrehajtó szerepek, ezzel szemben a politikusok csak saját maguknál jelenthették volna fel a vádlottat.¹¹³ Természetesen Sztálin szerepe e tekintetben végképp megfélemlítő erővel bír, az irodalom adminisztratív irányításának közvetlen eszköze. A leghíresebb példa erre az esetre Zsdanov 1946-os beszéde a *Csillag* (Zvezdá) és a *Leningrád* (Leningrad) folyóirat ügyében, ami Ahmatova és Zoscsenko megbélyegzését és teljes kiközösítését jelentette.¹¹⁴

A Pravda-kritika (1936) mint prototípus

Végül érdemes megfigyelni a sztálini feljelentő cikkek közül a Sosztakovicsról szóló cikk utóéletét, mivel az a technika prototípusának tekinthető (főbb jellemzőinek összefoglalását lásd az 1. táblázatban): egyszerű zsrnálkritikából kanonikus szöveggé válik, ily módon rajta keresztül megfigyelhetővé válnak a sztálini feljelentés jellemzői:

A Sztálin által ihletett újságcikk a megcáfolhatatlan igazság, a hittétel rangjára emelkedett, bevonult a konzervatóriumi zenetörténeti előadások anyagába, tanárok

¹¹² Kiss i.m. 210.

¹¹³ Magyarországon Révai beszéde a „Déry-vitában”, a *Felelet* második része kapcsán szintén nem denunciáló kritika volt, hanem a hatalom, a kultúrpolitikai hatalom teljességének tényleges gyakorolója által működtetett nyílt adminisztratív kritika, amely közvetlen módon tartalmazta a fegyelmező, féken tartó, önkritikára készítő fenyegetést, nemcsak a mű szerzője, de az egész korabeli író társadalom felé. Ugyanígy egy másik példa: Örkény István *Lila tintájával* kapcsolatban Révai József 1952-es szavai arról, hogy ez a novella „rothadt és hazug” sem minősülnek feljelentő kritikának. Révai az *Irodalmi Újságot* említi mint egyedüli kritikát, amely helyesen reagált a műre, vagyis ez a megdicsért kritika feltehetőleg annál inkább feljelentő kritikának nevezhető. (Révai József *A lila tintáról*, in: Fráter Zoltán – Radnóti Zsuzsa (szerk.): *Örkény emlékkönyv*. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1995. 104–105.)

¹¹⁴ Clark – Dobrenko i.m. 421.

idézték, magyarázták, elemezték, babonás hódolattal adóztak bölcsességének. Az idő sem fogott rajta. Megjelenése után tizenkét-tizenhárom évvel az egyik zeneelmélet-professzor a leningrádi konzervatóriumban egy gyűlésen a következőket mondta: „Sosztakovics, a *Hangzavar zene helyett* című opera szerzője, jóvátehetetlen hibát követett el.” □ Sztálin, akinek ez volt az első merész kísérlete arra, hogy megbizonyosodjék korlátlan hatalmáról alattvalói, ezúttal a művészértelmség felett, tökéletesen meg lehetett elégedve. Az ország zenészei megértették, hogy aki abszolút hatalommal rendelkezik, az automatikusan abszolút és tévedhetetlen zenei ízléssel is meg van áldva. A tételt a maguk szakterületére alkalmazva – azután megtanulták az írók, a filmesek, a nyelvészek, a biológusok is.¹¹⁵

A sztálinista feljelentés tehát jellemzően egy teljes kultúrpolitikai fordulat nyitánya: Sosztakovics régóta műsoron lévő operájának előre megtervezett, váratlan feljelentése. Olyan kampány kezdete, amelynek politikai célja a korábbi kulturális elit lecserélése és/vagy a használhatók, az „értékesek” megfélemlítése és állami szolgálatba hajtása. A feljelentő kritika sztálini prototípusa tehát keletkezése idején – és ez a denunciáló kritika konstitutív, és kulcsmozzanata –, a totalitárius apparátus irányításának részévé válik, amennyiben teljes irányzatok eltörlését is céljául tűzi ki, és akár egy egész művészeti irányzat megszüntetését jelzi előre (**előzetes feljelentő kritika**). Az sem zárható ki, hogy esetleg életveszélyes fenyegetést jelent.

A sztálini feljelentő kritika-modellt tehát az különbözteti meg a korábbi előzményektől, hogy már központilag vezérelt, egyetlen központi kulturális doktrínával rendelkező politikai-adminisztratív körülmények között létezik. Bár hozzá kell tennünk, alighanem ez is egy többszereplős struktúra, vagyis nem minden eleme eredeztethető kizárólag a központi hatalomból; a Sosztakovics ellen született kritika alighanem a kritikus egyéni meggyőződését is tükrözi. Tehát még centralizált irányítás esetében sem könnyű egyszemélyi felelősségről beszélni a feljelentést megrendelő fél (kulturális irányítás), a denunciátor (szerkesztőség, kritikus, újságíró) és a kijelölt ellenség (alkotó, író, művészeti csoportosulás) viszonyrendszerében. A személyi hatalom felelősségétől mindenesetre ebben a struktúrában lehetetlen eltekinteni. Hiszen a hatalom a megrendelt, de legfőbbképpen utólagosan fel/kihasznált kritika szerzőjének véletlen inkognitójából politikai üzenetet kovácsol. Szemben a NEP sajtóhadjárataival, amely esetekben még a kritikus politikai beágyazottságától függően, az általa képviselt hatalmi csoport érdekében az aktuális hatalomtól rendeli meg, illetve sürgeti az adminisztratív fellépést a kritikában nyilvánosan feljelentett mű és szerző ellen. A sztálinista feljelentő kritika esetében viszont a kritikus

¹¹⁵ Iszaak Glikman: A hangzavar zene helyett című cikkről, és nem csak arról. 2000, 2003/1. 61–65.

jellemzően *végrehajtó*, aki olykor túlteljesít, vagy buzgón elébe siet a megrendelésnek, hogy féken tarthassa (és féken is tartja) a szerzőt.

A sztálinista feljelentő kritika a Szovjetunióban

A nyugati társadalomfejlődésben a tizennyolcadik századi abszolút monarchiákkal megjelenő adminisztratív állam (Michel Foucault) totalitárius kiterjesztésének bizonyuló sztálinista szovjet irányítás fegyelmező (ellenőrző, megfélemlítő, megtorló, számon kérő) ideológiai és erőszak-apparátusának szerves része. A cikk praktikusán (a pártlap, esetlegesen a szerző anonimitása okán) a személyi hatalom üzeneteként, határozataként értelmeződik a nyilvánosságban, megképződik a hatalom szerzői portréja. A cikket (vagy akár az egész kampányt, amelynek a cikk is része) tehát megrendeli vagy utólagosan ki/felhasználja az egyszemélyi hatalom/vagy a cenzúrahivatal, esetleg egy erre a célra kijelölt bizottság.
Jellemző időszak: 30-as évek, Szovjetunió
Kontextus: totálisan irányított adminisztratív térben, egy személy által vezérelt diktatórikus államszocializmus kontextusában értelmezhető, ahol az alkotóknak egyetlen központi doktrínának kell megfelelni.
Szankció: Megelőzi és előrevetíti a hamarosan bekövetkező tiltást, akár egész irányzatok betiltását (ld: antiformalista kampány, 1936), de életveszélyes fenyegetést is jelenthet.
Cél: jellemzően egy egész művészeti irányzat, vagy egyes ellenzékinek bélyegzett művek/alkotók kiirtását tűzi ki céljául.
Időzítés: Előzetes (előre jelzi a szankciókat).
Ellenség-kép: formalistának bélyegzi azokat, akikre nincs szüksége, és akiket az elfajzott, realizmusidegen, balos, trockista, érthetetlen és a néptől idegen művészet jelszavaival üldöz.
A kritika nyelvezete: ideológiai érvrendszert működtet.
Válasz: a nyilvános válasz nem értelmezhető lehetőség.

1. táblázat

4. A színikritika mint kultúráirányítási eszköz a Kádár-korszakban

Sokféle stílusnak van helye, de a mocsok monopóliumának nincs.¹¹⁶

Aczél György

A mottóban idézett elvárás Aczél György 1981-ben fogalmazza meg egy hivatalos találkozón a színházi szakma egyes képviselőivel. Kissé anakronisztikusan „keménykedő” hangnemben kifogásolja, hogy a színikritika a nem szocialista realista, „formalista, epigonista modernkedést”¹¹⁷ favorizálja. A Kádár-korszakban tehát a nyolcvanas évek elején azt az ellentmondást tapasztaljuk, hogy az irányítás már sokféle stílusnak kíván teret biztosítani, de továbbra sem akarja elengedni a színikritikát mint az ideológiai irányítás eszközét. Vajon hogyan oldható fel ez az ellentmondás?

A **4.1 alfejezet** a Kádár-kori feljelentő színikritika előzményeivel foglalkozik Sztálin halála előtt és azt követően. Majd a **4.2 alfejezet** vázolja azt az – előzményekből szorosan következő – politikai környezetet, amelyben a Kádár-korban átalakuló irányítási technikát el kell képzelünk. Ezt követően a **4.3 alfejezetben** térek rá közvetlenül a Kádár-kori feljelentő színikritika vizsgálatára a sajtóirányításban és ismertetem a kutatás főbb eredményeit.

4.1. Előzmények: a Rákosi-korszak és a feljelentő kritika

A reprezentatív szerző és a kritika (Gellért Endre: Fáklyaláng, 1952) – Lukács György Tragédia-kritikája (Gellért Endre – Major Tamás – Marton Endre: Az ember tragédiája, 1955)

El kell ismernünk, hogy ezek elemző kritikák voltak, körültekintő alapossgal boncolgatták a darabok dramaturgiáját, gondolati erővonalait, az előadások pártosságát, társadalmi orientációjuk helyességét vagy helytelenségét. E tekintetben példamutatóknak nevezhetők. Manapság gyakorta az ellenkezőjét tapasztaljuk. A bíráló elmerül a szakmai részletek között, és nagyvonalúan mellőzi a műegész esztétikai elemzését, tudatformáló hatásának vizsgálatát. Ilyenkor nem árt figyelmeztetni a valós értékekre, mielőtt mindenestől elhibázottnak ítélnénk az ötvenes évek színikritikáját.¹¹⁸

Koltai Tamás, 1978

¹¹⁶ Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről. 5.

¹¹⁷ Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről. 5.

¹¹⁸ Koltai Tamás: A kőbalta megítéléséről. In: uő: *Színházfaggató*. 388–389.

A Kádár-kor kulturális emlékezete egyértelműen az ötvenhatos fordulat előtti időkhöz köti a feljelentő-kritika gyakorlatát. Nyílt cenzúráról 1956 előtt sem beszélhetünk, de a műsorengedélyezés és az állami beavatkozás szigorúbb, az „adminisztratív” beavatkozások pedig súlyosabbak. A sztálini korszak jellemzője Magyarországon, hogy a „bűnös” művek eleve nem vagy csak „bűnös mulasztás” miatt juthatnak el a nyilvánosságig, ez utóbbi esetekben azonban a kritikát jellemzően nem a sajtó, hanem közvetlenül a legfelső párttestület, esetleg személyesen Révai gyakorolja. Mivel azonban a hatalom itt nem használ szócsövet, közvetlenül beszél, ezeket az eseteket az előző fejezetben kifejtett okokból nem nevezhetjük feljelentő kritikának.

A harmincas évek szovjet antiformalista kampányának kései hatásai Magyarországon 1948 és 1952 között jelentkeznek, fontos szerepet játszik ebben Lukács György *Tragédia*-elemzése, amelyről az alfejezet egy későbbi pontján részletesen lesz szó. De ide kapcsolódik a képzőművészetben az absztrakció-ellenes kampány, amelynek következtében betiltják az Európai Iskolát, illetve a korszak az absztrakció mellett elkötelezett festői, pl. Gyarmathy Tihamér egészen a hetvenes évekig nem állíthat ki, leszámítva 1957-ben a Tavaszi tárlatot. A zenei sajtóban 1950–52 között megtaláljuk az 1936-os *Pravda*-cikk és a hozzá kapcsolódó antiformalista kampány hazai, megkésett „utórezgését” is nagyrészt az *Új Zenei Szemlé*ben, illetve elvétele a *Szabad Nép*ben és a *Művelt Nép*ben.¹¹⁹ (Ha olyan kritikákat keresünk, amelyekhez egy film betiltása társult, csak 1957-ben találunk ilyen esetet. Máriássy Félix *Külvárosi legendája* az ötvenhatos lazább keretek között készül. 1957-ben nyilvánosan megtámadják. A hivatásos kritikusokon kívül „munkások” is írtak felháborodott leveleket, hogy nem ilyen a munkásosztály, pedig a film a harmincas években játszódik.)

A korszak támadó hangú kritikáiról, színházi álvitáiról, amelyek jellemzően az *Irodalmi Újság*ban kezdődtek, már több tanulmány született: például Lengyel Györgytől,¹²⁰ de a kor legnagyobb álvitái közül kettőről részletes összefoglalót is találunk: Rainer M. János a szatíra-vitáról¹²¹ és Molnár Gál Péter a harsányság-vitáról¹²² írt. Ezek esetében is kérdés, hogy beszélhetünk-e adminisztratív következményekről.

Ezek az álviták jellemzően esztétikai mezbe burkolt politikai fenyegetések, és kérdéses, hogy milyen értelemben minősülnek feljelentésnek. Urbán Ernő *Uborkafája* esetében az

¹¹⁹ Ignác Ádám: *The beginnings of Socialist Realist Music Criticism in Hungary (1949-1951)*. Music Criticism 1900-1950, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 2016. október 17–19.

¹²⁰ Lengyel György: A magyar színház monogámiája II. *Színház*, 2005. szeptember. 20–30.

¹²¹ Rainer M. János: *Az író helye. Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953-1956*. Budapest, Magvető, 1990. 25–34.

¹²² Molnár Gál Péter: Major Tamás cirkusza, in: uő: *Rendelkezőpróba*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1972. 20–41.

adminisztratív beavatkozás valószínűsíthető, mert a nemzeti színházi premierjét követően Urbán darabját a következő, közel harminc évben nem játsszák a színházak. Ez pedig azért is érthetetlen, mivel az 1953. november 25-i bemutatót követően nyolcvanhat előadást ért meg, és összesen kilencvenkilencezer nyolcszáz nézője volt. Azonban ez sem tipikus betiltás, az előadást az évad végéig sokszor játsszák, 1954 őszén már csak havi háromszor, egészen 1955 márciusáig, amikor végleg lekerül a műsorról. A *szatíravita* – Rainer M. az 1953–1956 magyar irodalmi sajtóvitáival foglalkozó könyve alapján – nevével ellentétben szintén nem spontán, inkább álvita, és nem elsősorban a satírára, mint inkább a műfajon keresztül a szocialista valóság kritikai megközelítésének lehetőségei köré összpontosul. A vádak szerint hiányzik például Urbán drámájából a megoldási javaslat és a pozitív oldal megjelenítése.¹²³ De a vita végül a satíra győzelmével, „az irodalom kritikai funkciójának”¹²⁴ elismerésével zárul.

A másik esztétikai nyelvezetet működtető színházi sajtóvita (már ha nevezhetjük vitának) az ötvenes évek elejének harsányság-vitája. Ehhez a nem realista színjátszással szemben folytatott sajtóharcához Molnár Gál Péter szerint a háború utáni huszonöt év két legkeményebb kritikája kötődik: Gyárfás Miklósa (1952) és Nagy Péteré¹²⁵ (1954) a *Színház- és Filmművészet*, illetve a *Csillag* hasábjain.¹²⁶ Molnár Gál értelmezésében a kritikákban bíralt harsány játékmód elsősorban „Major kitörési kísérlete a harsány, cirkuszi elemeket hordozó színház felé, küzdelem az akadémikus és naturalista színház ellen.”¹²⁷ Éles ítéleteik ellenére mindkét kritikus meglehetősen pontosan érzékeli Major és Gellért Endre színházának azt a lényegi sajátosságát, amelyet ugyan támadnak, de amely ezeket a színházakat a színházi kánon számára emlékezetessé és sajátossá tette: a naturalizmussal való szakítási kísérletet. Az említett álvitákon kívül feltehetőleg előfordulnak ötvenhat előtt politikailag kihasznált ideologikus kritikák is, de még több olyan esetet lehetne mondani, ahol a nyilvánosság

¹²³ Rainer M. János: *Az író helye*. 34.

¹²⁴ Rainer M. János: *Az író helye*. 34.

¹²⁵ Nagy Péterről (1920–2010) az 1990-es *Magyar ki kicsoda* írja le gazdag életútját (Markóczy Mária (szerk.): *Magyar ki kicsoda*. Budapest, Biográf, 1990). Volt az MTA, az Oktatási Minisztérium, az ELTE, az Írószövetség, a Corvina Kiadó munkatársa, vendégelőadó a Sorbonne-on, UNESCO nagykövet Párizsban, hogy csak néhányat említsünk számos tevékenysége és megbízatása közül, könyveinek száma tíz fölött van, hobbija a kertészkedés és az úszás. Mint a Film Színház Muzsika beszámol róla (*17 kérdés Nagy Péterhez*. FSZM 1976. VII. 31. 6.), „annak idején ő volt az ország első kandidátusa, aki megvédte disszertációját.” Már 1974-es bemutatása is így hangzik a *Népszabadság*-ban: „akadémiai levelezőtag, tanszékvezető egyetemi tanár, az Irodalomtörténet főszerkesztője.” (Bányai Gábor: Műhelybeszélgetés Nagy Péterrel, *Népszabadság*, 1974. 08. 04.) Később, a Nemzeti Színház igazgatói kinevezésekor: „a neves kritikus, esztéta, akadémikus, az egyetem világirodalmi tanszékének vezető professzora.” Gách Marianne *26 kérdése Nagy Péterhez, a Nemzeti új igazgatójához*. Film Színház Muzsika, 1978.04. 15. 6.

¹²⁶ Nagy Péter: Mi a baja klasszikus előadásainknak? *Csillag*, 1954. 4. Idézi: Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 23.

¹²⁷ Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. 34.

mögött, szakmai fórumon kötelezik az alkotókat önkritikára. Ezeknek a konferenciáknak a szövegét a *Színház- és Filmművészet* is leközi, noha ez nem ér el széles közönséget.¹²⁸

Alapos, de néhány ponton vitatható tanulmányában Lengyel György a korszak „kíméletlen” kritikusai között Háty Gyulát és Molnár Miklóst is említi, utóbbit a korszak „legkegyetlenebb tollú, merev kulturális ideológusaként.”¹²⁹ Az összképet azonban bonyolítja, hogy bár Háty kétségtelenül nem habozik 1945-ben a *Szabad Népb*ben bevetni a „fastisztoid” jelzőt néhány avantgárd előadást minősítve, ezzel egyidejűleg azonban azt is le kell írni róla, hogy 1953-ban a *Béke és Szabadság* szeptember 30-i számában „Színházi levelet” közöl, amelyben – mint arról Rainer M. János említett könyvében beszámol –,¹³⁰ a kritika sematizmusáért a politikai vezetést teszi felelőssé. Nem tartozik szorosan a dolgozat tárgyához, ezért nem is tisztem Molnár Miklós kritikai működését ezen a ponton értékelni, de a munkásságáról kialakuló összképet szintén árnyalhatja, hogy vitatkozik Nemes Dezső, a Szovjetunióból érkezett pártvezető az 1955-ös *Tragédia*-előadás után Madáchra szórt dörgedelmeivel az *Irodalmi Újság*ban.¹³¹ **A kutatás szempontjából Lengyel értékelése azért tanulságos, mert érvrendszerében a kritikátörténet egyes alakjainak jellemzéséhez pszichológiai motívumokra utaló jelzőket használ (vö. „legkegyetlenebb tollú”, „kíméletlen”). E megközelítés pedig a feljelentő (színi)kritika fogalmának éppen azt a moralizáló és kevésbé árnyalt értelmezését eredményezi, amelynek leegyszerűsítő olvasatával szemben az 5–9. fejezetekben tárgyalt esettanulmányok valamiféle bonyolultabb alternatívát kísérelnek meg kínálni. Céлом ugyanez a most következő esettanulmányokkal is 1952-ből és 1955-ből.**

¹²⁸ Például: A Magyar Színház-és Filmművészeti Szövetség I. Színházi Konferenciája, Színház- és Filmművészet, 1950. október–november. (A duplaszám a konferencián elhangzott előadásokat közli.); A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. Konferenciája. Színház- és Filmművészet, 13–14. 1951. október–november. (A duplaszám a konferencián elhangzott előadásokat közli.)

¹²⁹ Lengyel György: A magyar színház monográfiája II. 23.

¹³⁰ Rainer M. János: *Az író helye*. 37-38.

¹³¹ Kő András: A betiltott Tragédia. *Magyar Nemzet*, 2002. 03. 16. 24.

A reprezentatív szerző és a kritika (Gellért Endre: Fáklyaláng, 1952)¹³²

Az 1953 előtti magyar színikritika működése szempontjából tanulságos lehet, hogy még az egyébként a Nemzeti Színházban vastappsal ünnepelt *Fáklyaláng* szerzője, a kivételezett helyzetet és viszonylagos függetlenséget élvező¹³³ Illyés Gyula is kihallja a recepcióban felbukkanó bírálatmorzsákból az utasítást, hiszen valószínűsíthető, hogy a kritikai fogadtatás nyomásgyakorlást jelentett a darab átdolgozására. A programdarab a pártállam történeti legitimációjára szolgál. 1948–49 sztálinista olvasatát jeleníti meg az önző, rejtetten császárhű Görgey és a népi forradalmár Kossuth alakján keresztül. Szerkezete klasszikus hegeli parabola, amely követi a zsdanovi–lukácsi normát. Sejthetően azonban részben azért fogadja éljenzés, mert a szabadságharcot leverő cári seregeket a kortárs néző analógiába állítja az itt állomásozó szovjetekkel.¹³⁴ Illyés nem tehet róla, hogy a honvédség legyőzője éppen Oroszország, és ez megnyit egy kellemetlen olvasatot, amelynek következményeképpen magyarázkodásnak hat Kossuth menekülését reménytelinek ábrázolni. Egy kurzusmű esetében csak a feltétlen elismerés minősülne pozitív visszajelzésnek, a drámaíró feltehetően ezért dönt úgy, hogy részben átdolgozza a drámát a hatvannyolcas bemutatóra.¹³⁵ Hiszen éppen az átdolgozásra került első felvonást bírálta a legtöbb kritika, kiemelten a *Szabad Nép*. (De vele együtt a *Színház- és Filmművészet*, *Esti Budapest*, *Magyar Nemzet*, *Népszava*, *Irodalmi Újság*).

Az előadás gyenge pontja az első felvonás. Itt a rendezésnek az lett volna a feladata, hogy a színdarab hibáját, a Szemere-kormány helytelen beállítását megpróbálja ellensúlyozni, megpróbálja a miniszterek alakjában a pozitívumokat hangsúlyozni. Ehelyett a rendezés s egy-két színészi alakítás (Árva, Lendvay) még aláhúzza az egész kormány gyengeségét, határozatlanságát.¹³⁶

¹³² A fejezet a szerző egy Philther-tanulmányának részlete: Herczog Noémi: Gellért Endre: *Fáklyaláng*, 1952. *Philther.hu* <http://www.philther.hu/link/play/faklyalang/section/1/>. Utolsó letöltés: 2017.10.29. Megjelent még eredeti, teljes terjedelemben: Herczog Noémi: Mit gondoljunk a vastapsról a *Fáklyaláng* bemutatóján? Gellért Endre: *Fáklyaláng*, 1952. *Theatron*, 2013/3. 3–8.

¹³³ György Péter: Ego és identitás. Társutas vagy a nép fia? – Illyés Gyula szerepeiről. *Magyar Narancs*, 2012.10.04. 49–51.

¹³⁴ Erre Muntag Vince hívta fel a figyelmemet (szóbeli közlés).

¹³⁵ „Illyés Gyula maga úgy érezte, változtatnia kell drámáján, átdolgozta az első felvonást, színpadszerűbbé, politikai háttérben, jellemrajzában érzékletesebbé tette.” Létay Vera: A költészet és az igazság *fáklyalángja*. In: *Igent és nemet mondani*. Budapest, Magvető, 1972.

¹³⁶ Gimes Miklós: *Fáklyaláng*. *Szabad Nép*, 1953. 01. 06. 3.

A katonai eredményen nem lehet a darabban változtatni, legfeljebb az erőviszonyok beállításán, így ezt kifogásolja a a *Szabad Nép* kritikusa az előadás politikai kontextusa helyett:

Mit fejez ki az, hogy a Fáklyalángban – ellentétben a valósággal – Kossuth és Józsa, tehát Kossuth és a parasztság között teljes és kölcsönös bizalom uralkodik, hogy Kossuth pontosan és világosan látja a szabadságharc helyzetét, a teendőket, a válság megoldását – és Görgey mégis felülkerekedik? Mit fejez ki az olyan ábrázolás, amiben nem Kossuth hibái jelentik – legalább részben – az okát annak, hogy kialakulhatott az a helyzet, amiben Görgey az utolsó szó? A válasz világos: ha az ábrázolás hallgat arról, hogy a vezetés hibái jelentették a szabadságharc bukásának egyik fontos okát, akkor akarva-akaratlanul túlhangsúlyozza a reakció erejét, lebecsüli a szabadságeszme, a nép erejét.¹³⁷

Izgalmas helyzet áll elő: részben pozitív kritika értelmeződik az átdolgozásra tett félreérthetetlen javaslatként. Nem nevezném feljelentő kritikának, ami Illyés ellen történik, de érdekes, ahogyan a hivatalos kritika irányítja a kurzusmű szerzőjét és konkrét következményeket von maga után a dráma jövőjére vonatkozóan. Ugyan a nemzeti tematika paradox módon nem idegen a Kádár-kori vezetés által értelmezett szocialista ideológiáktól, de a *Fáklyaláng* hős-ábrázolása kétségtelenül nem illeszkedik tökéletesen a marxista kritika elvárásaihoz, a bírálat számára ez ad hivatkozási alapot. A *Szabad Nép* kritikusa szerint: „Józsa szeretetében Kossuth iránt, van valami a régi szolga szeretetéből s ez akadályozza, hogy e kapcsolat teljességében ábrázolja Kossuth és a nép viszonyát.”¹³⁸ Kétségtelen, hogy Illyés darabjának tekintélyelvűsége – amelyben a tiborci szolgaszerep, a történelmi alulnézet csak epizódszerep lehet – ellentmond Józsa együttérzésért könyörgő szavai fontosságának. Józsa szerepe a darabban másodlagos a hatalmi szférához képest, ami ellentmond a karakter személyes igazságának, öntudatos lázadásának. Szerb Antal *Figaro*-jellemzésének szellemében, amely szerint Figaróból nem a szabad polgár beszél, „hanem a felszabadult inas,”¹³⁹ Józsáról is elmondhatjuk, hogy hűséges szolgalelkülete szintén egy olyan darabban vágyik több megbecsülésre, amely egész felépítésével a reprezentatív férfinyilvánosság, a hatalmi szféra előjogait és tekintélyét hirdeti, és amelynek tekintély-viszonyait maga Józsa is elfogadja. Figurájának problematikus jellege azonban a kritikák megfogalmazása szerint abban rejlik, hogy nem illeszkedik eléggé a munkásideálhoz, hiszen nem egyenrangú feljebbvalóival. A *Népszava* kritikusa is ezen a ponton bírálja a *Fáklyalángot*:

¹³⁷ Gimes Miklós i.m. 3.

¹³⁸ Gimes Miklós i.m. 3.

¹³⁹ Szerb Antal: *A világirodalom története*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1989. 385.

Az Ozorai példának a nép volt a cselekvő hőse, itt egy Tiborc-szerűen egyénített típusban jelenik meg a nép, páratlanul szép művészi megformálásban, de csupán mint a szenvedő, kisemmizett nép, a kossuthi eszmék leghívebb, de passzív megőrzője.¹⁴⁰

Láttuk azonban, hogy e bírálatok felthetően az aktuálpolitikai olvasat kiváltotta éljenezésnek szólnak. Megszületik az ideológiai értelemben tökéletes mű, de az ideológiai szöveget váratlanul fölfeslik. Azonban ennek nyílt kimondása egyet jelentene a beismeréssel, ezért a kritika csak az első felvonás bírálatán keresztül gyakorol nyomást Illyésre, hogy mentse, ami menthető.

Lukács György *Tragédia*-kritikája (1955)

(Gellért Endre – Major Tamás – Marton Endre: *Az ember tragédiája*, 1955)

Szintén a korszak egyedi, bonyolult esetei közé tartozik Lukács György nagyszabású, részben ideologikus *Tragédia*-kritikája,¹⁴¹ amelyet a szerző (látszólag hasonlóképpen a *Pravda* 1936-os cikkének idézéséhez) a harmincadik előadás után, tehát késleltetve ad közre. A kétrészes írás kevéssel azelőtt jelenik meg, hogy az előadás szokatlanul korán lekerül a Nemzeti Színház műsoráról. A hatalom a szokásos rejtett, fel nem vállalt megoldást választja (hogy ne csináljon mártírt az érintettek közül): csökkenti az előadásszámot és észrevétlenül veszi le az előadást. Ständeisky Éva cikke szerint a várható betiltásról mégis a kritika megjelenése után terjed el a rémhír, hihetetlenül megnövelve a látogatottságot és a közéleti találkozók erős politikai töltetét is kapnak.¹⁴² Vagyis a Lukács-taumlány megjelenése Ständeisky állításával összhangban elsősorban a *Szabad Nép*ben megjelent pamflet „megjelenési ideje és körülményei miatt érdekes”:

A rendszerhívő Lukács György akkor tette közzé elítélő véleményét *Az ember tragédiájáról*, amikor a sztálini vonalhoz kötődő Rákosiék újra nyeregben érezhették

¹⁴⁰ Hubay Miklós: Fáklyaláng. *Népszava*, 1952, 12. 28.4.

¹⁴¹ Lukács György: Madách *Tragédiája* I-II. *Szabad Nép*, 1955. március 27. 4–5. és április 2.3.

¹⁴² „Egy középszintű pártszerv, a Budapesti Pártbizottság kulturális osztályának jelentésében így magyarázták az előadás elsőpró sikerét: »Az emberek normális érdeklődését meghaladó *tömeghisztéria* kialakulásához hozzájárult az ellenséges elemek hírverése és vita provokálása, [mely szerint] biztos megghamisítják Madáchot, a fallangszter [?!] jelenetet elsikkasztják. Így alakult ki véleményünk szerint a kispolgári elemektől kiindulva, hogy *Az ember tragédiája* megnézése *divatörületté* vált.« Az uralmon lévők aggódtak a *Tragédia* sikere miatt: megéreztek az általuk piedesztálra emelt nép feléjük irányuló ellenszenvét.” Ständeisky Éva: *Az ember tragédiája szabadsághiány idején. Élet és Irodalom*, 2017. 06.09. 13.

magukat, miután szovjet jóváhagyással eltávolították a hatalomból Nagy Imre kommunista reformpárti miniszterelnököt.¹⁴³

Az ominózus eset abban a formában híresült el, ahogyan azt nagy vonalakban Lengyel György vázolja fel írásában:

1955. április 2-án Lukács György a *Szabad Nép*ben közölte „több évtized különvéleményét” a *Tragédiáról*, amely – bár „vita-iratnak szánta” – hivatkozási alapot adott az előadás műsorról való levételéhez, azaz újabb betiltásához. (Madách művét legközelebb 1957. március 27-től játszotta ismét a Nemzeti.)¹⁴⁴

Április 2-án egyébként a tanulmány befejező része jelenik meg, az első rész egy héttel korábban. De mi történt pontosan? A *Tragédiát* „januárban 15-ször játszották, februárban ugyancsak 15-ször, de márciusban már csak háromszor, áprilisban négyszer, májusban egyszer (!), júniusban kétszer – aztán az évad végén eltűnt a Nemzeti színpadáról.”¹⁴⁵

Ezután született meg az a döntés, hogy a darabot ugyan nem tiltják be, de csak nagyon ritkán szabad műsorra tűzni. (Németh László későbbi megjegyzése: „Márciusban betiltották *Az ember tragédiáját*.”) Az intézkedés ideológiai igazolását Lukács György elutasító elemzése szolgáltatta március végén, illetve április elején a *Szabad Nép*ben.¹⁴⁶

Vagyis Lukács cikkével „akarva-akaratlanul a sztálinisták táborát erősítette.”¹⁴⁷ Mátrai-Betegh Béla a *Tragédia* 1955-ös felújítása előtti cikkét könyvében Koltai Tamás idézi, amelyben Mátrai-Betegh számon kéri a műre vonatkozó szilenciumot az elmúlt hét évben.¹⁴⁸ A kritika megjelentetését övező dilemmák tehát elvezetnek bennünket a feljelentő kritika jelenségének általános, morális kérdéseire.

Vajon etikus-e, ha a nagy szellemi befolyással rendelkező értelmiségi akkor sem mond le véleményének kinyilvánításáról, ha azzal a politikai-ideológiai küzdőtér általa sem kedvelt oldalának szolgálatát muníciót? S változtatna-e az utókor vélekedésén, ha bebizonyosodna, hogy írása hatalmi felkérésre született?¹⁴⁹

¹⁴³ Standeisky i.m. 13.

¹⁴⁴ Lengyel György: A magyar színház monogámiája II. 29.

¹⁴⁵ „Tudniillik februárban Rákosi is megnézte az előadást, és kijelentette, hogy sürgősségével tartja a darab favorizálását. A proscéniumpáholy előszobájában állítólag kiabált Major Tamással (Lucifer alakítójával; Éva Lukács Margit volt, Ádám Básti Lajos; az első szereposztásban Szörényi Éva, Bessenyei Ferenc, Lucifer pedig Ungvári László), de sértő megjegyzéseket tett Major mellett a darab másik két rendezőjére, Gellért Endrére és Marton Endrére is.” In: Kő i.m. 24.

¹⁴⁶ Kő i.m. 24.

¹⁴⁷ Standeisky i.m. 13.

¹⁴⁸ Vö: Koltai Tamás: A Nemzeti Színház 1955-ös felújítása. In: uő: *Az ember tragédiája a színpadon* (1933–1968). Budapest, Kelenföld, 1990. 190.

¹⁴⁹ Standeisky i.m. 13.

Mindkét kérdés egyaránt foglalkoztatja a korabeli és az utólagos közvéleményt, de eldöntésük aligha egy doktori dolgozat feladata. Ugyanakkor a dilemmák sorát érdemes bővíteni, hiszen ezen a ponton már a feljelentő kritikát érintő legjellemzőbb dilemmáknál tartunk. Hogyan lehetséges független és szabad kritika olyan erőterben, amely felveti a politikai intézkedések esetleges lehetőségét? Pontosan hol kezdődik és hol ér véget azon esetek köre, amikor az értelmiségnek kötelessége egy politikai érdekcsoport hatalmának csökkentése érdekében elhallgatni személyes véleményét? Hiszen a nyers erőszak potenciális veszélyétől távolodva, egyre kevésbé egyértelmű, hogy mikor mi a helyes döntés. Mikor morális parancs az öncenzúra, mikor bizonyul fontosabb értéknek, mint a véleményszabadság? Mennyiben beszélhetünk jól működő, önreflexív, önazonos, nem pusztán a karrier által, hanem az alkotás és a mondandó által vezérelt színházi kultúráról ott, ahol a kritikától elvárt attitűd eleve egy hazug és apologetikus érvrendszerben elhelyezni a művet. Olyan elveket kövessen a kritikus, amely a művek minőségét zárójelbe teszi, tagadja, kisebbiti, legjobb esetben megbocsátja? Ahol a kimondatlan kérdés értelmében nem szabad megérteni, amit látunk? Mit eredményez, ha a kritikusnak szocialista realistának kell neveznie nyilvánvalóan rendszerellenes indíttatással született alkotásokat? Ebben a közegben bizonyos alkotók esetében szükségképpen etikátlan gesztusnak minősül az autonóm, negatív értékítéletet megfogalmazó kritika? Segít-e a diktatórikus közeg felszámolásában, ha a fölülről rossz szemmel nézett független ízlésítéletet alkotó kritika önként vonul háttérbe – meg fogja-e ez akadályozni abban a hatalmat, hogy levegye a műsorról azt az előadást, amelyet nem tart kíváncsnak? Meghaladható-e bármilyen, hiper-reflektált módon az apologikus hallgatás, illetve a veszedelmet jelentő nyíltság binaritásának dilemmája a kritikában?

Visszatérve a konkrét esethez, Lukács érveléséből nemcsak ideológiai, hanem esztétikai érvelés is kiolvasható. Sőt, alighanem annak is a kritika szerencsétlen időzítése lehet az oka, hogy Lukács eredeti érvelésű kritikája nem fejtett ki nagyobb hatást a *Tragédia* recepciótörténetében. A szakmai kulturális emlékezettel ellentétben ugyanis Lukács nem a Falanszter-jelenet pesszimizmusát rója fel a szerzőnek, ennél sokkal mélyebb és lényegibb esztétikai problémákat ragad meg. Az érvelés egyik fő állítása, hogy a magyar *Faust* nagyratörő, nacionalista szándékával született mű cselekvésre buzdító befejezése drámaesztétikai értelemben ellentmond a befejezéstől lírai módon különböző többi, ideologikusan pesszimista részének. Ezáltal pedig a befejezés nemcsak hogy leválik az előzményekről, de ez az ellentét olyan szatirikus hangnemet kölcsönöz a műnek, amely

ellentmond a patetikus hangütésnek. Madách világképe Lukács szerint a következő elemekből tevődik össze:

...elutasítja a zsarnoki abszolutizmust, de elutasítja az ellene irányuló népi, plebejus forradalmat is; elutasítja a kapitalizmust és elutasítja az annak felvállalására hivatott szocializmust is. Ugyanakkor azonban – e világfelfogás alapján, melynek logikája dermedt tétlenségbe merevít – Madách cselekedni akar, aktívan harcolni hazája felszabadításáért. Ennek az ellentétnek költői tükörképe az az ellentmondás, melyet már Erdély János meglátott Az ember tragédiája költői menete, ábrázolt esztétikai tartalma és befejezése között. Madách tragédiája, hogy ezt az ellentmondást nem látta, s így nem tudta feloldani.¹⁵⁰

Lukács kritikájának értelmében Madách művének fő hibája a (tegyük hozzá, a nem mimetikus drámákat egyébként is jellemző) *túláltalánosítás*. Hogy mégsem feltétlenül a szerző műfajjal szembeni ellenérzéséről van szó, arra Lukács *Faust*-szeretete lehet bizonyíték, hiszen Goethe műve is általános archetípusokkal dolgozik. A kritika szerint az egyes színek nem belső szükségszerűségük okán, nem a szereplők motivációiból következőleg irányítják az eseményeket, csupán illusztrációi a szerző előre eldöntött, ideologikus üzenetének. Tehát Lukács álláspontja szerint, éppen hogy nem az elmarasztaló Madách-kritika, hanem Madách műve az, ami ideologikus. Végezetül pedig a szerző még azt is hangsúlyozza, hogy bírálatát nem Madách megsemmisítésének szánja:

A legendák lerombolása nem egy esetben magasabbra emelt egy-egy író, mint ahogy azt kora, és utókorának bizonyos szakaszai tették. Vannak természetesen olyan esetek is, ahol ennek ellenkezők a következményei. Ez Madách esete és ez lenne a marxista elemzés esetén még inkább a Kemény Zsigmondé. Míg viszont Csokonai és Katona, Vörösmarty és Eötvös, Petőfi és Arany, stb. stb. csak nőnek, ha megtisztítjuk őket a reakciós legendák salakjától.

Azt jelenti ez, hogy ahol a legendarombolás negatív következményekkel is jár, ott az illető író megszűnik irodalmunknak jelentős alakja lenni? Szó sincs róla. A legendák lerombolása csak annyit jelent: látjuk, mely problémákkal vívódott, melyekkel tudott, melyekkel nem tudott megbirkózni. Amihez hozzájárult, azzal mennyiben tudott megbirkózni. Madách alapkompozíciója, kompozíciómódja fölött gyakorolt bírálatunk tehát nem jelenti a mű egyes költői értékeinek merev tagadását. Azonfelül ezek a problémák maguk nemzeti fejlődésünk fontos szakaszai maradnak, amelyek mellett önmagunk károsodása nélkül, elmennünk nem lehet és nem szabad. Jelentékeny történelmi alakok tragikus kudarca éppen úgy szerves része történelmünknek, mint egyes lángelmék ragyogó teljesítményei. Madách *Tragédiájának* megértése nélkül hiányos lenne képünk a magyar nép Világos és a kiegyezés közötti - a későbbi sors

¹⁵⁰ Lukács György: Madách Tragédiája. In: Lukács György: *Madách Tragédiája – Rónai Mihály András: Madách – Lukács*. Budapest, Glória Kiadó, 1998. 13.

szempontjából döntő jelentőségű – fejlődéséről. Ez biztosítja Madách helyét is a magyar irodalom haladó hagyományai sorában.¹⁵¹

Amennyiben elfogadjuk annak lehetőségét, hogy Lukács a bírálatot nem a bírált mű megsemmisítése, hanem a reális helyzetértékelés okán írja, akkor a *Tragédia*-kritikája végén írottak a kritikai műfaj dicséreteként is értékelhetőek. Ennek ellenére a filozófus írása a megjelenés következtében (a nem alapos olvasat és a politikai erőter konstituáló mozzanata során), vagyis nem feltétlenül „saját jogán”, saját érvei miatt, de a feljelentés gyanújába keveredik. Hiszen ahhoz, hogy egy kritikával kapcsolatban felmerüljön a feljelentés lehetősége, a legkevésbé sem szükséges magát a kritikát elolvasni; sőt, szerencsésebb nem elolvasni, csak a körülményekből következtetni a kritikus pozíciójára. A *Tragédia*-kritika esetében tehát külön kell kezelnünk az írásban megfogalmazott eredeti (bár Balogh Csaba doktori disszertációja szerint Erdélyi János *Tragédia*-értelmezését meg nem haladó)¹⁵² észrevételeket attól a kontextustól, amelynek ideologikus indoklásaként tartja számon a kulturális emlékezet.

4.2. A Kádár-kori feljelentő kritikát létrehozó politika – A negatív legitimáció

Nem múlt el nyomtalanul azoknak az éveknek a hatása, amikor a bírálók inkább a bírálkhoz hasonlítottak, az értékelések pedig az ítélethez. A kiértékelt művész „teljesítménye” (ez az ipari termelésből kölcsönvett szó mint rossz beidegződés továbbél a mai kritikában) sokáig meghatározta az illető szakmai helyét, rangját, „besorolását.” Ettől is függött, hogy milyen szerepet kap a következő darabban, vezető vagy közép színészként tartják-e számon, és természetesen további előmenetelére sem lehetett közömbös egy kritika.¹⁵³

Koltai Tamás, 1978

Ha Király István, Kádár-kori irodalomkritikus-kultúrpolitikus *Naplóját* olvassuk, egy apafigurától (Aczél Györgytől) függő, elismerést remélő, szankcióitól rettegő, neki ellentmondani vágyó ugyanakkor a normakövetés igényével is rendelkező, kollegáiban (pl. Pándi Pál) riválist látó – hol sértődött, hol igyekvő – „gyerek” hangja bontakozik ki. A személyi (paternalista) hatalom generálta *kiszámíthatatlanság* szükségszerűen infantilizálót tekintélyfüggő-félelemkeltő tünetei jól kiolvashatóak Király soraiból. Aki magas beosztása és

¹⁵¹ Lukács–Rónai i.m. 26–27.

¹⁵² Balogh Csaba: *Az ember tragédiája és a korabeli kritika antinómiái*. ELTE, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Magyar Irodalomtörténeti Doktori Program. 2009. 23.

¹⁵³ Koltai Tamás: A kőbalta megítéléséről. In: Koltai Tamás: *Színházfaggató*. 388.

nagy műveltsége ellenére szorong véleménye kimondása közben. Mintha a kádári rendszerben a nyilvános állásfoglalást szakmaszerűen űző kritikus éppen a szabad, felelős, civil-kritikai véleménynyilvánítást számúzná ide, a lehető legprivátabb fórumba, a naplóba. Az elfogadott status quo-ból következő rossz lelkiismeret és a függés kiszámíthatatlanságának kombinációja lehet a társadalomlélektani kulcsa a Kádár-kori feljelentő kritikát létrehozó gyanúnak is, amelynek sajátos természetét a **negatív konszenzus** illetve a **negatív legitimáció/elfogadás** kulcskategóriája felől érthetjük meg legjobban.¹⁵⁴

A két terminust ebben az alfejezetben Szilágyi Ákos meg nem jelent, 1983-as, majd 1986-ban véglegesített tanulmánya alapján elemzem és alkalmazom a feljelentő kritika Kádár-kori formáját létrehozó rendszer belső lényegére. A saját maga elfogadtatása céljából kifejlesztett hatalmi kommunikációjára, amelyben a kritikának is fontos szerepet szánt **(4.2.1. alfejezet)**, illetve a jogszabályok helyett a mindenkori párthatározatokban tetten érhető cenzúra működtetésére, a bürokratikus struktúra ellenére annak rejtett utakon való alkalmazására **(4.2.2. alfejezet)**. A negatív legitimáció fogalma tehát nem a rendszer hivatalos ideológiáját írja le, hanem a realitások talaján mozgó taktikáját, a végrehajtás módját, amely éppen, hogy belső ellentmondásban áll a hivatalos ideológiával. Arra az **informális (és nem kölcsönös! – végső soron tehát illegitim) szerződésre** vonatkozik, amelyet a kádári pártállam hatalomra kerülése után az első hat év során egyoldalúan/kényszerítőleg megköt a puhuló-enyhülő, az államnak a gazdasági-szellemi életből való visszavonulásának ígéretével azért, hogy magát az önkényuralmi struktúrát fenntarthassa. Míg a negatív legitimáció a hatalom oldaláról jelenti e kikényszerített egyezséget, a negatív konszenzus a társadalom oldaláról fogalmazza meg ugyanezt. Mindkét aspektus negativitása abban áll, hogy:

...nem egy új struktúrát, hanem a régi struktúra új elfogadási módját teremti meg, mégpedig a „lemondások” és „kivonulások” kis lépéseinek politikájával, s a régi struktúrát – az osztatlan hatalomgyakorlást és a redisztributív hiánygazdaságot – azzal fogadtatja el, hogy nem érvényesíti azt az élet minden területén. (...) Az új vezetést 1956 után nem azért fogadják el (nem azért tudja elfogadtatni magát), többé vagy kevésbé, mert más a rendszer, hanem azért, mert bár a rendszer nem más, mégsem tesz meg sok mindent, ami a rendszerből következik, s amit a régi vezetés e rendszerben megtett.¹⁵⁵

¹⁵⁴ A negatív konszenzus fogalmát, tudomásom szerint először 1983-as, kéziratban maradt tanulmányában Szilágyi Ákos használja, majd 1986-ban a kézirat újraírt változatában. Bozóki András 1995-ös *Konfrontáció és konszenzus* című könyvében (Savaria University Press, 1995. 32.) szintén saját leleménynek tulajdonítja a fogalmat, amely kétségtelenül a Kádár-rendszer kézenfekvő aspektusának jellemzésére szolgál, vagyis nem áll okomban a szerzőséget egyik esetben sem megkérdőjelezni.

¹⁵⁵ Szilágyi Ákos: *Irodalompolitika és legitimáció*. (1986) 3–4.

A negatív legitimáció kialakításában különös jelentősége van a momentumnak, hogy **a pártállam ezt a félelemkeltő irányítási technikát következetesen időben a magyar szocialista múltba, ötvenhat elé – az úgynevezett „ötvenesévekbe” – sorolja, a kortárs valóság terében pedig a távolba, a Szovjetunióba és más környező országokba (például az NDK-ba, Romániába, Bulgáriába, 1968 után Csehszlovákiába is) vetíti.** Vagyis önlegitimáló érvelését a társadalom negatív tapasztalatainak horizontjával szemben pozicionálja. Ezt kommunikálja párthatározataiban és a sajtóban is. Ahogyan Révész Sándor megfogalmazza a jelenséget: „a Rákosi-frásznak (mármint annak, hogy egy Rákosi-féle irányítási mód visszajöhet, H.N.) jóval nagyobb hatóereje lehetett, mint amennyi valóságalapja volt, és komolyabb valóságalapja lehetett volna, ha kevésbé hat.”¹⁵⁶ A negatív legitimáció ráadásul önellentmondásos politika, hiszen az irányításban monopóliummal rendelkező pártállam az erőszakmonopólium birtokában, egy adminisztratív erőterben mond le az adminisztratív eszközök (nyílt erőszak) alkalmazásáról, számonkérhetetlenül, mindenféle jogi vagy politikai kötelezettségvállalás nélkül. Jól felfogott, saját érdekében igyekszik nem alkalmazni őket, de bármikor alkalmazhatja, és olykor kellenlül, vonakodva alkalmazza is. A lemondás oka az önlegitimáció. A hatalomnak nem érdeke, hogy esetleges adminisztratív – tiltó, megtorló – intézkedésekkel rossz hírbe hozza magát Nyugaton és a pártállam „felpuhításával”, a szovjet típusú, államilag irányított és ellenőrzött kultúra adminisztratív rendszerének hazai átalakításával, leépítésével kihívja maga ellen az egyébként is ellenséges és gyanakvó szovjet elvtársak erőszakos fellépését. Szilágyi Ákos lényegi észrevétele tehát újrafogalmazva úgy hangzik, hogy a pártállam működési elve apofatikus (negatív érvelésű), önmagát nem pozitívan határozza meg. **„Valamihez képest legitimáció”**:¹⁵⁷ nem annak mentén definiálja önmagát, hogy milyen értékeket vall, hanem annak mentén, hogy milyeneket nem. Szakít a Rákosi-korszakkal, a gyakorlatban „puhább”, engedékenyebb, mint a folytonosságot képviselő környező országok, mindenekeelőtt a brezsnyevi–szuszlovi Szovjetunió.

A „felpuhítás” informális, soha meg nem hirdetett politikája tehát nem a rendszer „felpuhítását” jelentette. Hanem a rendszerhez tartozó eszközhasználati módok „puhulását”, a „kemény eszközök” alkalmazásának kerülését, nagyobb fokú ideológiai türelmet, egyfajta felülről adagolt és engedélyezett, de ugyanezért bármikor vissza is vonható alkotói szabadságot a művészeknek. Föltéve, hogy nem sértik meg a két legfőbb politikai tabut: a

¹⁵⁶ Révész Sándor: Emelkedőben. In: uő: *Aczél és korunk*. Budapest, Sik Kiadó, 1997. 72.

¹⁵⁷ Szilágyi Ákos: *Irodalompolitika és legitimáció* (1986) 17.

„szovjet tabut” és az „egypártrendszer” tabuját. Azaz nem érintik a rendszer lényegét. A mechanizmus lényege tehát a rendszert felörlő önellentmondás, amely tetten érhető a megfoghatatlan szabályozásban is:

Mindez (...) egyenesen megköveteli, hogy hatalmi intézkedésekkel határozzuk meg a kultúra területén is mindazokat a törekvéseket, amelyek nyíltan, vagy álcázva népi demokratikus rendünk ellen irányulnak.¹⁵⁸

A negatív konszenzus állam és társadalom között nem strukturális, intézményesített garanciákra épít, hanem egy személyközpontú állam véletlenszerű, aktuális vezetőjére, végső soron Kádár János személyére. Vagyis a rendszer semmiféle garanciát nem ad arra, hogy a negatív legitimáció mint status quo fenntartható lenne-e egy keményebb kezű vezető esetében is. Ebből értelemszerűen következik, hogy egyes személyeknek, a kultúrpolitika esetében Aczél Györgynek struktúrák feletti jelentősége van a korabeli kultúrpolitika, ezen belül a színházpolitika alakulásában. 1971-ben Aczél György arról beszél, hogy „Mint a tudományos életben, a művészeti életben is káros a monopolhelyzet.”¹⁵⁹ **A negatív legitimáció politikájának társadalmában tehát strukturális értelemben autokráciáról beszélünk, amely azonban a sztálini struktúrát teljesen informálisan „liberalizálja:” az izolált egyénnek – így az írónak, a művésznek is – a magánéletben lehetőséget nyújt szabadsága megélésére, egészen addig, amíg a struktúra és az irányítás kereteit elfogadja, és azt nem feszegeti.** E korlátozott, tekintélyelvű nyilvánosság¹⁶⁰ leírására kiválóan alkalmasak a 2. fejezetben már ismertetett korlátozott nyilvánosság-elméletek, köztük Angelusz Róbert „félnyilvánosság” fogalma, hiszen továbbra is maradnak nyilvánosságból kirekesztett témák. A társadalom pedig elfogadja e status quo-t, de ennek egyedüli oka a társadalmi tapasztalat, hogy kisebb megtorpanásokkal évtizedeken át fenntarthatónak bizonyult e „puhítás.”

A negatív legitimáció önellentmondását jól példázza a kézivezérlést biztosító aczéli kultúrpolitikai elv, a „három T” tartalmilag sosem konkretizált, egyre táguló „tűrt” politikai kulcskategóriájának kódos átláthatatlansága. Ennek lényege Révész Sándor Aczél-könyve

¹⁵⁸ Idézi: Szilágyi Ákos: *Irodalompolitika és legitimáció* (1986). 51.

¹⁵⁹ Aczél György: Szocialista színház, szocialista műsorpolitika, Részletek az MSZMP KB Kultúrpolitikai Munkaközösség ülésén elmondott felszólalásból. *Színház*, 1971/12. 3.

¹⁶⁰ „A »negatív konszenzus« politikáján alapuló társadalmi rendszerekben – mint amilyen voltaképpen a kádári rendszer is volt – a független nyilvánosság intézményei az informális, reprezentatív-exkluzív nyilvánosság állapotába hanyatlanak vissza.” Bozóki András: Konfrontáció és konszenzus: a politikai integráció formáiról. In uő: *Konfrontáció és konszenzus. A demokratizálás stratégiái*. Szombathely. Savaria University Press. 1995. 40. Idézi: Havasréti József: *Alternatív regiszterek*, Typotex, 2006. 113.

szerint az, hogy „ki kell vinni”¹⁶¹ a nyilvánosság elé a döntés dilemmáját, de főleg a következményeit. A „három T” a pluralizmus legsó foka, mert már megengedi a fővonaltól eltérő művek megjelenését és bemutatását a kulturális életben. Ezért bizonyul a „három T” a Kádár-kori feljelentő kritika megragadása szempontjából kulcskategóriának: hiszen innentől kezdve nyilvános bírálat is érheti azt, amit korábban betiltottak volna. Bár Révész arról is ír, hogy már „1964-re kiderült, nem tartható a »három T«-re épülő művészetpolitika egyik sarkalatos eleme. Nevezetesen a »tűrt« kategóriába tartozó alkotások rendszeres és megbízható »helyre tétele« a marxista kritika által.”¹⁶² De vajon milyen szerepet tölt be az ideokratikus irányítás terméke, a feljelentő kritika egy posztideokratikus társadalomban?

4.2.1. Műsorengedélyezés a konszolidált Kádár-rendszer színházi struktúrájában

A korszak színházi struktúrájáról – A műsorengedélyeztetés lépései

Hadd álljak elő egy nagyon népszerűtlen javaslattal (...) Előrebocsátom, hogy amit most mondani fogok, az nem vicc és egyáltalán nem azért adom elő, hogy utána tréfálkozzanak fölöttem, továbbá azt is elárulom, hogy szerintem sem ez az ideális megoldás, nagyon közepes megoldást javaslok, amely azonban még mindig jobb a jelenlegi állapotoknál. A mai helyzetben nagyon nagy előrelépésnek tartanám, ha az Írószövetség Közgyűlése és a következő választmány, kiharcolná nekünk a könyvcenzúrát.¹⁶³

Eörsi István, 1981

Egyáltalán, hogyan értelmezhető a „cenzúra” fogalma a „három T” kultúrpolitikájában? „Szerintem az első a napilap, a rádió, a színpad, második az irodalmi folyóirat. Ott már nem bánom, akármit nyomnak ki”¹⁶⁴ – nyilatkozta Kádár János 1960 szeptemberében, utalva arra, hogy a tömegkommunikációs színterek közül melyeket gondolja a legnagyobb hatókörű, ezért a leginkább kontrollálendő médiumoknak: a már korábban említett „körkörös nyilvánosság”¹⁶⁵ fogalmának értelmében a hatalom differenciál és a kimondhatóság más-más fokát engedélyezi a különböző hatósugarú csatornák esetében. Bár a

¹⁶¹ Révész Sándor: *Aczél és korunk*.136.

¹⁶² Révész Sándor: *Aczél és korunk*.136.

¹⁶³ Eörsi István: Két írószövetségi felszólalás. In: uő: *Üzenet mélyvörös levélpapíron, esszék és publicisztikai írások*. (Szerk.: Márvány Judit), Pesti Szalon Könyvkiadó. 1993. 191. Elhangzott a Magyar Írók Szövetségének Közgyűlésén, 1981. december 12-én. „...a közgyűlésen (...) Eörsi István ironikus komolysággal a cenzúra hivatalos bevezetését javasolta, hogy egyértelműek lehessenek a közlési lehetőségek.” Az 1981-es közgyűlésen Eörsi felszólalásáról vő: Vasy Géza: A nyolcvanas évek és az írószövetség közgyűlése 1986-ban. *Hitel*. 2015/11. 99–107.

¹⁶⁴ *Előterjesztés az irodalmi kritikánk egyes problémáiról*. Jegyzőkönyv a Politikai Bizottság 1960. december 20-i üléséről. MOL MK-S 288. f. 5. cs. 214. ö. e. Idézi: Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 32.

¹⁶⁵ Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 32.

színház az „első” kategóriában szerepelt, a színházi műsorengedélyezésnek a kádári rendszerben megfigyelhető folyamatát, a hivatalosan nem létező, mégis működő cenzúra struktúráját felvázolni szinte lehetetlen. **Formális szabályozás, törvényi háttér hiányában ugyanis struktúráról nem beszélhetünk.** Bár az engedélyeztetés végtelenül átbürokratizált – a többszöri hatalmi ellenőrzésből, a műsorterv oda-visszaküldözgetéséből, a hatalmi lépcsőkön egyre magasabb szinten vizsgált – engedélyeztető mechanizmusából éppen a lényeg nem derül ki: hol és hogyan tilt a hatalom. A negatív legitimáció „liberalizáló” de továbbra is önkényes politikájára jellemző, hogy a műsorengedélyeztetés tényleges folyamatát – különös tekintettel arra, hol, melyik ponton és hogyan szólhat bele a párt – még a hivatalos dokumentumokból is nehezen érthetjük meg. Ha azonban arra vagyunk kíváncsiak, felhasználja-e az irányítás 1956–1989 között a színikritikát mint az utólagos cenzúra alkalmazott eszközét, elkerülhetetlen, hogy mégis megpróbáljuk felrajzolni, hogyan történik és változik az évtizedek során a színházak műsorának alakítása, jóváhagyása.

Mivel a korszak kulcsfogalma az *informalitás* – nyílt cenzúráról az Aczél-korszakban annak ellenére sem beszélhetünk, hogy számos darab szerepel a nem létező „tiltó listákon”. Egy 1972-es interjúban Aczél György is azt nyilatkozta, hogy „nálunk nincs cenzúra, nincsen cenzori hivatal, de szelekció van.”¹⁶⁶ A szelekció hivatkozási alapját az teremti meg, hogy az intézményrendszer fenntartásában az állami költségvetés szerepe domináns. A hivatalos ideológia a szelekció indoklására sokféle, homályos kategóriát használ, például a marxista–antimarxista ellentétpárt, a hetvenes években pedig humánus–antihumánus alkotásokról beszél. Ezeknek a nehezen körülhatárolható kategóriáknak a használata a gyakorlatban meglehetősen önkényes. Miután azonban a hatalom már a kommunizmusra is annak átmenetiségét, folyamatjellegét hangsúlyozva hivatkozik, a szocialista realizmus monopolhelyzetét egyre kevésbé tartja védhető pozíciónak. Nem véletlenül beszél Aczél ugyanebben az interjúban a marxizmus hegemoniájáról annak monopóliuma helyett. A hivatalos szelekció a marxizmus hegemoniájáért vívott harc konkrét megnyilvánulása, a hegemonia követelménye pedig a szelekció ideológiai alapja. Ebben az erőterben működik a nem hivatalos politikai cenzúra is.

Az 1978 és 1986 közötti időszakban meg nem valósult színházi előadásokról az Agitációs és Propaganda Bizottság előterjesztései alapján Bogácsi Erzsébet összeállított egy

¹⁶⁶ Bernard Margueritte (szerk.): *A kultúra szabadsága és az állam* – Aczél György-interjú a Le Monde február 26-i számában. *Kritika*, 1972/2. 3.

listát.¹⁶⁷ A szerző a Kulturális Minisztériumnak a műsorterveket tartalmazó előterjesztésében szereplő darabok útját követte végig, kiválogatva az „eltanácsolt”, a „visszavont” vagy a különös figyelemmel kísért, esetleg késve realizálódott színpadi műveket. Ezek az „előadások” nem találhatók meg semmilyen formális tiltólistán. Az „informalitás” fogalma éppen azt jelenti, hogy a tiltás – vagy a speciális körülményeket kívánó engedélyezés folyamata – a különféle címszavak alapján megbélyegzett, elsősorban a szocialista szemlélettel ellentétesnek nyilvánított, valójában azonban „rendszerellenesnek” minősített előadások és szerzők esetében nem dokumentált, nincs, mert nem is volt róla „papír”. A nyilvánosság előtt a párt ötvenhat után egyre inkább azt az álláspontot képviseli, hogy adminisztratív eszközökkel nem, csak a meggyőzés eszközeivel vesz részt az átmeneti korszak tudatformálásának feladatában: mint azt a következő fejezetben a kritikával szemben támasztott irányelveken keresztül részletesen is látni fogjuk.

Ennek ellenére a kultúrpolitikai irányítás, a minisztérium a műsorengedélyezés folyamatában elutasíthatott darabokat. Mivel a pártpolitikai testület támogatásával vagy anélkül eltanácsolt színdarab bemutatóját nem engedélyezték, a kultúráirányítás végső soron cenzúrát gyakorolt. Azért nincs teljes egyetértés abban, hogy a Kádár-korszakban egyáltalán beszélhetünk-e cenzúráról, mert a tiltás, a nem engedélyezés folyamata nem nyilvános, miközben a kultúra fölülről vezérelt ideológiai irányítása nyilvánvaló. Eörsi István mára közhelyszámba menő, a mottóban is idézett, ironikus felszólalásában „szerény javaslatában” a nyolcvanas évek elején ezért is követelt nyílt cenzúrát a kiszámíthatatlan tiltások helyett.¹⁶⁸

Az előzetes tiltás „eredményét” viszonylag könnyű feltárni, ezt Bogácsi Erzsébet idézett könyve bizonyítja. De olykor – a megvalósult mű ismeretében – utólagos korrekcióra is szükség volt. A kinyomtatott könyv forgalmazásának visszavonása, az elkészült film bemutatójának folyamatos elhalasztása, a színházi előadás levétele a műsorról mind előfordult, ha nem is nagy gyakorisággal. Eörsi István verseskötete,¹⁶⁹ Bacsó Péter filmje *A tanú*,¹⁷⁰ a *Hegedűs a háztetőn* kiesése a repertoárból¹⁷¹ konkrét példák a cenzurális jellegű intézkedésekre. A nyilvánosság elé nem került művekről kritika sem születhetett, betiltásuk, korlátozott forgalmazásuk tisztán politikai-adminisztratív döntés volt. A premier után

¹⁶⁷ Bogácsi Erzsébet: Végrehajtás után megsemmisítendő. In: uő: *Rivaldazárlat*. Budapest, Dovin, 1991. 147–187.

¹⁶⁸ Eörsi István: Két írószövevényi felszólalás. 188–192.

¹⁶⁹ Például: Eörsi István: *Különremény* – a Szépirodalmi Könyvkiadó kötetén 1971-es dátum szerepel, azonban ez azon ritka esetek közül való, amikor a már kinyomtatott könyv kerül visszavonásra a bolti forgalmazásból (vállalva pénzügyi ráfizetést).

¹⁷⁰ *A tanú* (Bacsó Péter, 1969. 1977-ben mutatják be először legálisan).

¹⁷¹ Szabó István: „Nem tiltották be, csak levették” I–II. *A Hegedűs a háztetőn* betiltásának története (Operettszínház, 1973). *Színház*, 2017/11.16–19. és 2017/12. 30–33.

azonban a színpadi mű nyilvános bírálat tárgya lehetett, bár néha ezt is gátolni próbálta a hatalom, amikor a szerkesztősegeket arra kérték, hogy egy adott mű megszületéséről ne tudósítsanak.

A bevett kultúrpolitikai gyakorlat ezzel együtt mégsem az utólagos tiltás, hanem a nem engedélyezés és a megelőzés titkos apparátusa volt. A színház azonban cenzurális értelemben speciális műfaj. Az irodalom esetében a kézirat alapján még a nyilvános közlés előtt megszülethet a cenzúra döntése. Azonban egy dráma soha nem kódolhatja, soha nem is kódolta az előadást. Ellentétben a korszak egyik létező álláspontjával, az irodalomcentrikus színházfelfogással. Vagyis hiába kéri be a hivatal a drámai alapanyagot, esetleg még a rendezői koncepciót is, a színpadon megjelenő mű későbbi „aktuálpolitikai olvasata” ebből nem ítéltető meg. **Mivel azonban a magyar műsorengedélyeztetés elsősorban a szöveg alapú, vagyis irodalomcentrikus felfogásra épül, és fokozottan a színpadon még el nem hangzott új darabok szövegére fókuszált, a cenzúra értelemszerűen eleve nem lehetett „kellőképpen hatékony”.** Hiszen nem vett tudomást az előadás lényegi természetéről, a színpadra állítás során a rendezői koncepciónak vagy csak az új kontextusnak megfelelően a szövegre rakódó tartalmakról. Arra, hogy még közismert szöveg színpadi előadása is lehet üzenet hordozója, legendás példa Tímár József esete. 1949-ben a színész a *Szózatot* szavalta, és a „*még jőni fog, még jőni kell / egy jobb kor, mely után*” soroknál egyet előre lépett a rivaldához, ezért a hangsúlyért később kénytelen volt elszenvedni e lépés politikai következményeit. Tímár Józsefet eltiltották a színpadtól, aztán vidékre száműzték, majd „büntetése letöltése után” térhetett vissza a fővárosi színpadokra.¹⁷² A kultúrpolitika ellenőrző apparátusa – a kritikusok és alkotók egy részéhez hasonlóan – egészen a nyolcvanas évekig nem veszi tudomásul, hogy létezhet rendezői színház is, és hogy a szöveg nem azonos az előadással.¹⁷³

A korszak színházi struktúrájáról

Közismert tény, hogy Magyarországon a színházakat 1949-ben államosították. Ennek következményeit egy jogi szabályozásról szóló kézikönyv 1964-ben így rögzíti:

¹⁷² Zsámbéki Gábor: *Az emberek veszedelmes közelségében*, 2007. (Írta: Fodor Géza, Lengyel György, Zsámbéki Gábor. Katona József Színház – Kamra)

¹⁷³ Ács János így emlékszik vissza a kaposvári időszak politikai ellenőrzésére: „Egyszer láttam Romániában, a Sütő mutatott egy darabot, amit visszakapott a hivatalból, ahol volt cenzori hivatal, Magyarországon soha nem volt hivatal. Nálunk hivatalosan bevallva nem volt, Romániában volt. Láttam a visszaküldött példányt, amiben pirossal át voltak húzva oldalak, hogy ebből egész oldal nem mehet, félig nem mehet – hát szóval nálunk ilyen nem volt.” Eörsi László interjúja Ács Jánossal, OHA.

A színművészetről és annak fejlesztéséről az állam gondoskodik. Minden fajta színművészeti tevékenység – elsősorban eszmei szempontból – állami irányítás alá tartozik. Az állam minden színházi tevékenység felett felügyeletet gyakorol. Színházakat a Minisztertanács alapíthat és szüntethet meg.¹⁷⁴

Az államosítás után a minisztérium döntési jogot vindikált magának a finanszírozás, az igazgatók kinevezése és a műsorterv elfogadása kérdésében. A színházi költségvetés szinte csak állami forrásból táplálkozott, a kultúrpolitika a magas nézőszámot támogatta a mesterségesen alacsony jegyárakon keresztül. A művész-igazgatók megbízásánál a párttagság legtöbb esetben az államszocializmus alatt végig feltétel volt,¹⁷⁵ nem művész igazgatók pedig gyakran a pártapparátusból, a tanácsi vagy minisztériumi hivatali állományból kerültek ki. A műsort illetően általános politikai, ideológiai elvárásoknak kellett megfelelni, és az igazgató az említett körülmények miatt többnyire alkalmas partnernek bizonyult a műsortervezésben. A túlzott központosítás azonban megterhelte az államapparátust, ezért a színházak közvetlen, napi felügyeletét a hatvanas évek közepére a törvényi szabályozás a településekre delegálta. Igaz, hogy Budapesthez korábban is tartoztak színházak, akadtak viszont kisebb vidéki városok, amelyek lakosság száma továbbra is kevésnek bizonyult folyamatos színház működtetéséhez. Ezért ezeket a színházakat a megyei tanácsok felügyelete alá helyezték, tájolási kötelezettséggel. A decentralizáció nem érintette a finanszírozást, a támogatás továbbra is az állami költségvetésből érkezett. A vezetők kinevezése a helyi tanács felelőssége lett, de csak a felsőbb pártszervek egyetértését bírva realizálódhatott. A műsortervezésben a tanácsok szerepe csak formális lehetett, továbbra is a minisztérium koordinálta és hagyta jóvá a műsorterveket. Ezen a ponton lépett be a kulturális politika képviselőjében az APB.

A zárt, központosított struktúrában fokozatos volt a nyitás, háttérben a hatvanas évek elején a konszolidáció állt, a végén pedig az új gazdasági mechanizmus. Az MSZMP Agitációs és Propagandabizottság már 1963-ban is felismeri a váltás, a decentralizáció és a fenntartói felelősség átalakulásának szükségességét:

Ennek megfelelően a Művelődésügyi Minisztérium és a Fővárosi Tanács adjon ki egy belső utasítást a színházirányítás új rendszeréről. Bár a Minisztérium és a Tanács is

¹⁷⁴ Nyáry László: Színházak, színházjellegű intézmények igazgatása, művészek jogai és kötelességei, színházak és művelődési otthonok együttműködése, színházgazdasági tanulmányok. In: uő: *Színházi útmutató*, Budapest, 1964. 3.

¹⁷⁵ 1986-ig elsősorban olyan művészek jöhettek szóba, akik meggyőződésből vagy formálisan párttagok voltak, ezért kötötte őket a pártfegyelem.

megőrzi törvény adta jogát a színházak műsortervének formális jóváhagyására, egyértelműen ki kell mondani, hogy a műsortervek összeállítása és végrehajtása, a színház művészeti politikája, az igazgatók szuverén joga. Ezt a jogot és az azzal járó nagyobb felelősséget nem szabad úgy körülhatárolni, hogy az formálissá váljék. Mivel a műsorterv jóváhagyása az évad előtt történik, az szükségszerűen csak formális lehet.¹⁷⁶

A következő évtizedek gyakorlata azonban azt mutatta, hogy a felismerést nem sikerült konzekvensen végigvinni, az ideológiai-politikai szempontok, a rendszer önvédelmi reflexei erősebbnek bizonyultak. Formális, de nem formalizált, a nyilvánosság elől elzárt túlbürokratizált mechanizmusok működtek, amelyek pontosan megfeleltek a hatalmi igényeknek.

A hetvenes évek közepén még mindig a többször módosított 1060/1956 (VII. 13.) számú minisztertanácsi határozat írta le a színházak státuszát, hovatartozását, a műsortervezés rendjét.¹⁷⁷ **A szocialista kultúrpolitika sajátosságait jól jellemzi ez a szabályozás. A részletekbe menő, bürokratikus szabály leírásából nem derül ki például az sem, hogy hol és hogyan érvényesült a párt akarata a műsortervek elfogadásában.**

1981-ben vezető színházi alkotókkal tartott találkozón Aczél György elismerte: „hiba, hogy 1967-ben a kulturális élet struktúrája nem ment át a gazdaságéhoz alkalmazkodó reformokon.”¹⁷⁸ A színházi struktúra egészére kiható változások csak a nyolcvanas években következtek be, előbb 1982–83-ban a színházak gazdálkodása, majd 1985–86-ban a vezetői kinevezéseknek köszönhetően. Nem véletlen, hogy a műsortervek ideológiai-politikai szuperrevíziója is ebben az időszakban szűnt meg.

A műsorengedélyeztetés lépései

A korábban idézett határozat a miniszterre testálja a műsorterv irányelveinek, benne a kultúrpolitikai céloknak a meghatározását, a műsortervek összehangolását és az országos műsortervezés helyes arányainak kialakítását. Nyilvánvaló, hogy ezt a feladatot csak politikai testület állásfoglalása alapján végezhetette el, **lényeges azonban azt is hangsúlyozni, hogy a**

¹⁷⁶ „A színházak irányításának és fejlesztésének néhány kérdése”, az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága 1963. január 3-i ülésének napirendjén. HU-MOL M-KS 288-41/2 ö. e. Országos Levéltár. 1. http://193.224.149.8/apex/f?p=100:15:25638673017117::NO:15:P15_NODE_TYPE,P15_OBJEKTUM_ID,P15_ALOBJEKTUM_ID,P15_PDF_ID,P15_PDFP_ID:NAPIRENDI_PONT,5170,26409,12045,320098

Utolsó letöltés: 2017.10.29

¹⁷⁷ Dr. Blahó Pál – Dr. Dörnyei István – Dr. Kende István (szerk.): *A kulturális igazgatás kézikönyve*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1977. 471.

¹⁷⁸ *Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről*. 6.

műsortervek jóváhagyása sem történhetett politikai testületi állásfoglalás nélkül. Tehát a látszólag tárgyyszerű – valójában a megnevezett funkció szempontjából tágran értelmezhető – jogi háttér biztosította a megfelelő körülményeket az állam számára a rendszerellenesnek ítélt darabok és alkotók kiszűrésére.

Bár tisztáztuk, hogy a műsorengedélyeztetés folyamatának megértéséhez a „hivatalos” dokumentumok kevés segítséget adnak, egy 1982-ben készült minisztériumi feljegyzés a műsortervezés újragondolásáról összefoglalja a kialakult gyakorlatot. Ezt tekinthetjük a tervutasításos műsortervezés menetrendjének:

1. Az évad kiemelt kultúrpolitikai feladataira irányelveket ad ki az MM a színházaknak, illetve a felügyelő tanácsoknak.
2. A színházak / február 20-ig/ az MM Színházi Osztályának benyújtják a következő évadra vonatkozó előzetes műsorkoncepciójukat.
3. A műsorkoncepcióra vonatkozó állásfoglalást színházvezetői értekezleten ismertetjük, amelynek alapján a színházak elkészítik a pontosított előzetes műsortervüket, amelyet a tanácsok véleményükkel ellátva jóváhagyásra megküldenek a minisztériumnak. A minisztérium ezeket írásban visszaigazolja. Csak ez után kerül sor félvévenként a pontosított műsortervek elkészítésére és visszaigazolására.
4. A Művelődési Minisztérium az előzetes műsorkoncepciókra és a pontosított előzetes műsortervre is csak akkor közli álláspontját miután azt az APB megtárgyalta.
5. Az évad közben történő műsorpolitikai változtatásokat is a tanács javaslata alapján az MM-nek kell jóváhagynia.¹⁷⁹

A fentiekből jól látható, hogy az engedélyeztetés hosszadalmas, többlépcsős folyamat: egy előzetes műsorterv javaslatból és egy pontosított műsorterv javaslatból áll, amelyből műsorterv csak a folyamat végére válhat. A hivatali, hatalmi bürokrácia magasabb szintjein egyre nő a nem szakmai észrevételek száma (pl. egy kommunistaellenes kijelentéseket tett szerző jellemzően nem kívánatos, megfelelő-e a szovjet darabok aránya, nem csinálunk divatot a polgári szerzőkből stb.), ezeknek az észrevételeknek azonban legtöbbször nem maradt írásos nyomuk. Az Agitációs és Propaganda Bizottság megtárgyalja a minisztérium előterjesztését, észrevételezi és tudomásul veszi azt, majd ennek figyelembevételével a minisztérium, „a színházak műsorrendjét összehangolva” jelzi a tanács és a színház felé a felmerülő problémákat, vagy egyetértését a beterjesztett tervekkel illetően.

¹⁷⁹ „Feljegyzés Pándi András osztályvezető elvtársnak” – A Művelődési Minisztérium Színházi Osztályának. MSZMP KB TKKO, OSZMI Archivum, 1982. 12. 08. 3, készítette: Pápista Lászlóné. (gépirat)

A színház ezek után azonban még mindig köteles félévente pontosított műsorterveket küldeni a minisztérium számára. Ezek a vaskos iratkötegek hivatottak közölni a főhatósággal: hol, milyen bemutató készül.

Közismert, hogy az államigazgatás, a minisztérium az engedélyeztetés és a megvalósítás folyamatában a budapesti színházakra figyelt elsősorban. Vidéken, szükség esetén, a tanácsi apparátus feladata volt a próbafolyamat figyelemmel kísérése, kényes esetekben a színház vezetője – talán későbbi felelősségre vonást is elkerülendő – tájékoztatta a tanácsi referenst vagy a minisztériumi munkatársat.

De az irányítás leírt mechanizmusa ritkán kényszerül korrekcióra. Ezért valószínűsíthető, hogy aligha lett volna eredményes a színházigazgatók együttműködése nélkül, akiknek megbízhatóságára a demokratikus látszatot keltő törvénykezés a műsorért vállalt hivatalos felelősség már említett átruházásán keresztül építhetett. Természetesen voltak olyan igazgatók, akik bár párttagok voltak, és tudomásul vették, hogy lojálisnak kell lenniük, alkalmanként a deklarált szuverenitás jegyében konfliktusba kerültek a fenntartóval, vagy egyenesen a minisztériummal. Így például 1978-ban Szolnokon Schwajda György a letiltott *Velencei kalmár*-bemutató miatt lemondott igazgatói posztjáról. Arra is volt példa, hogy a színház kevésbé volt együttműködő az engedélyezési eljárás során. A nyolcvanas évek közepén a Gyurkó László–Hernádi Gyula–Jancsó Miklós által képviselt arculattal rendelkező kecskeméti színház elfelejtette tájékoztatni a minisztériumot a jövő évi évadtervéről, de erről az irányítás csak a sajtóból, az előadást reklámozó interjúkból értesült.¹⁸⁰ (Vajon a sajtófeljelentés egy akaratlan, sajátos példájával van dolgunk?) Az engedélyeztetés hiányosságait pótló folyamatban az egyik fő problémafelvetés az volt, hogy a Vándorfi–Bodansky–Szunyogh: *Lukács evangéliuma* című műben „vitatott (...) a Biblia szellemének és tartalmának ellentmondó, esetenként a vallási érzületet sértő, a hívők ellenérzéseit kiváltó jeleneteket”¹⁸¹ találtak. (Érdekes, hogy a vallási érzület megsértése miért jelent problémát egy szocialista nyilvánosságban, de tény, hogy erre való hivatkozással már a hetvenes évek elején is találkozunk, mint arról még szó esik majd a 7. fejezetben.) A megoldás érdekében Krajcsovics Mihálynak a megyei pártbizottság osztályvezetőjének levelére egy héten belül válaszolt Komáromi Attila színházigazgató:

¹⁸⁰ *Feljegyzés Krajcsovicz Mihály osztályvezető elvtársnak.* MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1983.12.21. Készítette: Gödöllői Lajos. (gépirat)

¹⁸¹ *Kecskeméti Katona József Színház 1983/84.évi pontosított műsorterve.* MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1984. január 11. (gépirat)

A Lukács evangéliuma c. darab bemutatója körül kialakult bizonytalan helyzet ellensúlyozására 1984. január 18-án színházunkban megkezdődnek Agatha Christie: Tíz kicsi néger c. darabjának próbái.¹⁸²

A nyílt cenzúrárt nem vállaló rendszerben a bemutatott színpadi mű utólagos elítéléséhez, esetleges retorziók alkalmazásához az egyik lehetséges nyilvános eszköz a feljelentő kritika. Azt gondolhatnánk, hogy az irányításnak erre az eszközre a hiányos, ügyetlen, a drámai szövegre fókuszáló engedélyezési mechanizmus miatt lehetett szüksége. Ez talán még igaz is lehet, a tapasztalat szerint mégis ugyanezt figyelhetjük meg a feljelentés stratégiájában is: elsősorban az elhangzó szöveg, nem az előadás maga kerül a személyek ellen irányuló feljelentés fókuszába.

A Kádár-kori feljelentő kritika tehát a műsorpolitikában olyankor játszhat szerepet, amikor az állam titkos, be nem vallott tiltó-apparátusa, abszurd „informális cenzúrája” kudarcot vall az „ideológiai bűnelkövetés” leleplezésében és szankcionálásában. Kérdés, hogy miért és milyen értelemben van egyáltalán szükség nyilvános feljelentésre akkor, amikor a cenzúra sem hivatalos, hanem rejtett utakon működik?

4.2.2. A kritika mint a negatív legitimáció eszköze a pártokumentumokban és a sajtóban

Pártokumentumok a kritika feladatáról – A „Szovjetunióhoz képest”-retorikája és a kritika – Az „ötvenhathoz képest”-retorikája és a kritika

A kritika terrorját meg kell szüntetni.¹⁸³

Aczél György, 1981

Ha nem tudnánk, hogy a mottóban szereplő célt Aczél György fogalmazza meg 1981-ben, azt hihetnénk, a kultúráirányítás ismét a nyílt erőszak és a kritika kapcsolatának hiányát bizonygatja. Csakhogy a dátum és a személy együtt már arról árulkodik, hogy éppen ellenkezőleg! Aczél a színházművészetet nem a feljelentő kritikához tartozó, meghaladottnak tekintett adminisztratív következményektől, hanem az önjáró kritikától, a kritikusok elitizmusától (minőségérzékétől) védelmezi. **Ebben az alfejezetben konkrét dokumentumokon (pártfokumentumokon, cikkeken, feljegyzéseken) keresztül**

¹⁸² A Kecskeméti Katona József Színház 1983/84 évadi műsortervével kapcsolatos problémák. (Cella, Lukács evangéliuma) MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1984. 01. 15. ikt. sz.: 131./84. (gépirat)

¹⁸³ Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről. 7.

szemléltetem, hogyan érvényesül a kritikával szemben támasztott formális elvárásokban a 4.2-ben bemutatott és a műsorengedélyezésben már megfigyelt negatív legitimáció politikája.

Pártdokumentumok a kritika feladatáról

A párt 1958-tól kezdve hivatalos kommunikációjában a kritika feladatát a múlt rendszerrel és a szocializmusellenes maradványokkal szembeni küzdelemben jelöli ki, de csak 1962-ben mondja ki, hogy az ideológiai harcot egyértelműen a kritikára szándékozik bízni, és nem kíván többé élni nyílt erőszakkal:

Az MSZMP kongresszusi határozatai hangsúlyozzák, hogy a művészeti területen következetesebben érvényesítsük a párt eszmei irányítását, erősítsük ideológiai munkánk offenzív jellegét. Az irányítás módszere elsősorban az eszmei meggyőzés kell, hogy legyen. Kerülnünk kell a művészi megformálás, a stílus kérdésében az irányítás adminisztratív eszközeit.¹⁸⁴

Az 1962-es irányelvek már azt is tartalmazzák, hogy teret kell adni a nem marxista, de jó szándékú, nem ellenséges művészetnek is, noha mindezt a szocialista művészeti egység megvalósulása érdekében kell tenni.¹⁸⁵ A retorikus kampány önlegitimációs érvrendszere tehát valóban arra épül, hogy békésen kell legyőzni egyes polgári csökevényeket és maradványokat a művészetben. A kritika „esztétikai nevelő” funkciója pedig a rendszerellenesnek minősített alkotók műveivel szemben és a hivatalos retorika értelmében a békés ideológiai harcot jelenti.¹⁸⁶ Az épülő kommunizmus állandó hivatkozási alapja az átmeneti korszak szocializmus-idegen elemeinek leküzdése és az alkotók „meggyőzése”, melynek elsődleges (nyelvpolitikai-harci) fegyvere: a művészetkritika. Vagyis: *tudatkritika*. Így számolhatók föl a társadalom tudatában továbbélő polgári múlt maradványai, az úgynevezett „elsőgenerációs áthozatalok”.¹⁸⁷ Ezért a párt már 1958-ban hangsúlyozza, hogy továbbra is nagy jelentőséget tulajdonít a művészetek irányításában a marxista kritikának, és a kritikust bátorságra, éberségre, meg nem alkuvásra és a hibák elleni harcra buzdítja.

...biztosítsák a párt művészetpolitikájának érvényre juttatását és állítsák munkájuk középpontjába a minden szűkkeblűségtől mentes, szocialista népművelés feladatait.

¹⁸⁴ *A színházak irányításának és fejlesztésének néhány kérdése*. 3. (gépirat)

¹⁸⁵ Pártdokumentumok a kritikáról. 3.

¹⁸⁶ Pártdokumentumok a kritikáról. *Kritika*, 1972/10. 3.

¹⁸⁷ Pándi: Irodalom és irányzatok. In: uő: *Kritikus ponton*. 49.

(...) Küzdenek a kispolgári ízlés, a giccs, a különböző dekadens, burzsoá irányzatok ellen, és a közönség ízlésének jótékony befolyásolásával segítsenek megszüntetni az elmaradottabb tömegek kívánságai és a szocialista kultúra magasabb rendű igényei közötti ellentmondást. Ezekért a célokért induljanak harcba a kommunista kritikusok, forgassák bátran a kritika fegyverét, az új műalkotások eszmei tisztasága, a művészeti formák gazdagodása, a burzsoá nézetek és irányzatok leküzdése érdekében. (1958)¹⁸⁸

A *Kritika* 1972-es összeállításából az is kiderül, hogy 1958 és 1970 között a párt retorikája mérvadóan nem változik, és mindvégig, legalábbis ideologikusan hangsúlyozza a művészetkritika felelősségét a szocialista művészeti egységért folytatott harcban, az „esztétikai meggyőzés” alapvető szerepét az irányításban. De már csak a kutatás tipológiájából is kiderül, hogy a kritikai gyakorlat eközben és ennek ellenére folyamatosan változó tendenciát mutat. Úgy tűnik, a kritika egyre kevésbé tud vagy hajlandó megfelelni a hatalmi elvárásoknak. Az első komolyabb dorgálást a *Kritika* szemelvényei szerint a párt részéről 1966-ban kapja:

A kritikai életben mutatkozó tétovaság elsősorban abból fakad, hogy a marxista művészetelmélet terén a dogmatikus torzulások korrekcióját sokan nem mint a következetes marxista–leninista elmülethez való visszatérést, hanem mint „liberalizálódást” fogják fel. Úgy vélik, hogy „sok minden, ami tegnap tilos, elítélendő volt, ma lehetséges és méltányolandó.” Ez a közérzetszerűen jelentkező elvtelenség némelyeknél abban nyilvánul meg, hogy óvakodnak a határozott kritikai állásfoglalástól, „mert hátha holnap az is szabad lesz, ami ma még nem az.” Sokak tudatában a dogmatizmus korrekciója e téren nem az ideológiai harc megnövekedett lehetőségét és kötelességét jelenti, hanem a polgári irodalom és művészet számára tett engedmények „növekvő” tendenciájának hiedelmét kelti. A dogmatizmus leküzdésének ez a revizionista értelmezése (és nem maga a dogmatizmus leküzdése) az egyik fő oka annak, hogy az utóbbi időben a marxista művészetkritika veszített harcos jellegéből és az elvi kompromisszumnak számos jelét mutatja.¹⁸⁹

Míndeközben azonban 1970-ben a párt ismét megerősíti a kritikát, hogy „művészeti munkába, stíluskeresésbe” nem kíván adminisztratív eszközökkel beleszólni, de a célokat a korábbiak szellemében jelöli ki: „...Irodalmi és művészeti életünk fejlődésében nagy szerepe van a magas színvonalú marxista szellemű kritikának. Eszmeileg szilárd, szakmailag hiteles és formailag közérthető értékelésekkel, az eddiginél jobban töltse be segítő feladatát, előrehajtó szerepét.”¹⁹⁰ A korszak kritikája tehát az irányelvek szerint a kommunista utópia beteljesítésének retorikus eszköze hivatott lenni. E „harcban” a kritikus minőségérzéke csak másodlagos szerepet kap, hiszen „veszélyes műalkotásnak”, „bűnelkövetésnek” az ideológiai

¹⁸⁸ Pártdokumentumok a kritikáról. 3.

¹⁸⁹ Pártdokumentumok a kritikáról. 3.

¹⁹⁰ Pártdokumentumok a kritikáról. 3.

„eltévelyedés” minősül. Az esztétikai minőség a szocializmusidegen művek esetében egyenesen fokozza a művek veszélyességét.

...ha a között kell választani, hogy egy ilyen közepes nívón szocialista kultúrát adunk, vagy egy egész magas nívón antiszocialistát, én megmondom, hogy a közepes nívójú szocialista kultúrára szavazok, hogy ne legyen félreértés, mert itt választani kell néha. Pl. tavaly, valószínűleg ugye az Illés, vagy az Illyés – bocsánatot kérek – tolla finomabb, vagy a Németh Lászlóé, mint, mondjuk, annak az egy-két jó darabnak, amit bemutattunk – szerzőjéé. Es mi mégis arra szavazunk, s reméljük, hogy majd az ő tolluk is finomodik. De ha választani kell, akkor itt van a mi bizonyos rejtett nézeteltérésünk, mert Major elvtárs szerintem teljes művészi jóhiszeműséggel – lelkes rabja a magas nívónak, és sok ilyen elvtárs van, kommunista elvtárs, aki fél a nívósüllyedéstől, ugye a kultúra politika is. Mit csináljunk, ha egyszer választanunk kell? Adott esetben, átmenetileg lesz igaz egy kis nívósüllyedés, művészi színvonal süllyedés. Mi ezt nem akarjuk, de egy nagyon magas színvonalú ellenséges kultúra között – ha muszáj választanunk - megmondom, hogy én a közepes színvonalra fogok szavazni, megmondom én ezt Kodálnak is, még ha le is néz, nem félek én attól. Mert a magas színvonalú szocialista kultúrához az út mindenképpen a szocialista tartalom keresztül vezethet el és nem a nívón keresztül.¹⁹¹

A kritika szerepéről tehát a pártdokumentumok változó évjáratái egyaránt mint a negatív legitimáció politikájának egyik kitüntetett eszközéről nyilatkoznak, amikor 1962 után újra és újra hangsúlyozzák, hogy a kritika funkciója a korábbiakkal ellentétben a békés meggyőzés, a közvélemény alakítása, (a kor kifejezésével) népművelési feladat, a polgári társadalomból már kiábrándult, de a szocializmusba „még” bele nem szeretett írók meggyőzése, átformálása, egyfajta közösségszervezési eszköz:

Csakis a téves nézetekkel és felfogásokkal szemben folytatott nyílt elvi viták során jöhet létre a ma még különböző arculatú csoportoknak a szocialista eszmeiségen alapuló egysége.¹⁹²

A „Szovjetunióhoz képest”-retorikája és a kritika

A negatív legitimáció fenntartásában alkalmazott eszközök egyik taktikájára jó példa a *Kritika* 1972-es számában közölt hivatalos állásfoglalás: az irányítás arra utal (persze szigorúan a sorok között), hogy ha a kritika nem alkalmazkodik jobban az előírt kultúrpolitikai doktrínához, a hatalom kénytelen lesz a kortárs szovjet modell szerint eljárni. Az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség szeptemberi állásfoglalása

¹⁹¹ Kádár felszólalása az 1958. júliusi MSZMP KB ülésen.

¹⁹² *A színházak irányításának és fejlesztésének néhány kérdése*. 3. (gépirat)

hosszan sorolja a helytelen kritikai „orientációkat”,¹⁹³ „negatív tendenciákat”,¹⁹⁴ illetve a különösen helytelen világnézetű kritikusokat név szerint is megemlíti. Ezzel összefüggésben érdemes olvasni a következő passzust, amelyben a munkaközösség fenyegető jelleggel, a szovjet iránymutatás szerint jelöli ki a művészetkritika feladatát:

...kritikánk fontos feladata a művészeti divatokat is kihasználó burzsoá ideológiai befolyások felismerése, az imperialista fellazítás változó formáinak bírálata. (...) ezt a harcot segíti az a feladat megjelölés, amelyet az SZKP KB Az irodalmi, művészeti kritikáról című 1972. januári határozata hangsúlyoz: „A kritikának mint az ideológiai küzdelem fontos eszközének, folytatnia és erősítenie kell a fellazítás elleni harcot (...)”¹⁹⁵

A hatalom azáltal, hogy a hazai kritikusok hibáinak taglalásával párhuzamosan hangsúlyozza a művészetkritika a szovjetek által kijelölt harcok funkcióját, 1972-ben ki nem mondva a kortárs brezsnyevi irányítási módra utal (korábban pedig 1964 októberéig a hrucsovi irányításra). Jelezve, hogy ha a negatív legitimáció egyezménye sérülni látszik, a kultúráirányítás Magyarországon is kénytelen lesz keményebb eszközökhöz folyamodni. Ezen a ponton szükséges néhány példán keresztül bemutatni, pontosan mire célozgat a negatív legitimáció e riogató retorikája.

A poszt-sztálini szovjet feljelentő-rágalmazó művészeti újságírás (nem feltétlenül kritika) jelenségére nem az 1956 utáni szovjet színkritika a mintapélda, hanem legelsősorban az irodalomkritika. Az 1953 áprilisát követő időszak feljelentő sajtója nem esetleges módon, hanem néhány szerző és mű körül szervezett politikai botrány csomópontjában fut össze. Egy emigrációra kényszerített mozgalmár, Kronyid Ljubarszkij a feljelentő sajtókampányok szempontjából viszonylagos „liberalizációként” jellemzi az 1964 októberéig tartó Hruscsov-érát.¹⁹⁶ Amely időszak fontos denunciáló sajtókampánya a nevezetes XX. pártkongresszus után a Paszternak-regény (*Zsivago doktor*) írószövetségi fogadtatása, majd külföldi megjelenése és a Nobel-díj okán az író ellen folytatott sajtóhajsza. A *Pravda* és *Lityerturnaja Gazeta* újságírói Paszternakot „árulónak”, „csalárd kispolgárnak”,

¹⁹³ Irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdése. *Kritika*, 1972/10. 20.

¹⁹⁴ Irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdése. 21.

¹⁹⁵ Irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdése. 20.

¹⁹⁶ „...a Kreml zsidó orvosai ellen indított 1953. januári sajtókampány, valamint Sztálin nem sokkal későbbi halála után egyedül Borisz Paszternak 1958-ban kapott irodalmi Nobel-díját kísérté (...) nyilvános autodafé.” In: Gereben Ágnes: Beszélgetés egy orosz antikommunistával. 2013. I–IV. *Valóság online*. <http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=536&lap=3> 4. oldal. Utolsó letöltés: 2017. 10.29.

„becsületsértőnek”, „Júdásnak”, az ellenség bérencének” nevezik.¹⁹⁷ Utóbbi (nyolcszáznyolcvanezres példányszámú) orgánus két teljes oldalon keresztül feketíti be az írókat és október 26-án minden újság utánközli az anyagot.¹⁹⁸ A párt hivatalos lapja, a *Pravda* pedig ebből a célból visszahívja már nyugdíjazott, hetvennyolc éves megmondóemberét, akivel a Sosztakovics-ügyben már találkoztunk korábban, David Zaslavszkij. A cikket a rádióban is felolvassák.¹⁹⁹ A hadjárat október 25-én, szombaton kezdődik: „A Rádió Moszkva azonnal közölte, hogy »Nobel-díjjal jutalmazni egy olyan közepszerű művet, mint a Zsivago doktor« nem egyéb, mint »a szovjet állam ellen irányuló ellenséges politikai lépés.«”²⁰⁰ A hadjárat leállításához pedig a Nobel-díj visszautasítása sem bizonyul elegendőnek, az írónak Hruscsov pártfőtitkár részére levelet kell írnia, azonban retorziókban a szó sztálinista értelmében már nem részesül.

Hat évvel később, 1964-ben kerül sor a Joszif Brodskij elleni sajtótámadásra homályos indítékok nyomán, valószínűleg a KGB-megrendelésre,²⁰¹ a hruscsovi kurzus utolsó és a brezsnyevi irányítás első, átmeneti évében.²⁰² 1964. január 3-án Brodskijt letartóztatják, majd perbe fogják „közveszélyes munkakerülés” címén – amely fogalomra való denúciáló jellegű rájátszással a magyar sajtóban is találkozhatunk a hetvenes évek elején (erről később

¹⁹⁷ (H.N. fordítása) Eredetileg: „The newspapers *Pravda* and *Lityerturnaja Gazeta* lashed out at Pasternak, labeling him »a **traitor**«, a » **malicious philistine**«, a » **slanderer**«, a » **Judas**«, and an » **enemy hireling**«”. A *Tale of Two Telegrams*. SovLit.net, 2012. <http://www.sovlit.net/twotelegrams/> Utolsó letöltés: 2017.10.29.

¹⁹⁸ „A lap teljes egészében közölte a Novij Mire szerkesztői által még 1956-ban írt, ledorongoló elutasításokat, illetve lehozta egy vezércikket és egy nyílt levelet is az újság szerkesztőinek aláírásával. A vádak többsége ezek voltak: »egy rosszindulatú, kicsinyes burzsoá élettörténet... az orosz néppel szembeni nyílt gyűlölet... jelentéktelen, értéktelen, aljas mű... elvakult irodalmi sznobéria«” Pasternak, Anna: A kocka el van vetve. In: uő: *Lara – Zsivago doktor eltitkolt szerelme*. Budapest, Noran Libro, 2017. 228.

¹⁹⁹ „A szalagcím (...): »A reakciós propaganda csinnadrattája az irodalmi gyom ürügyén.« Zaslavszkij így becsmérelte az írókat: »Igazan nevetséges, de Paszternak úgy mutatja be Zsivago doktort, ezt az erkölcsi torzszülöttet, mint a régi orosz értelmiség legnemesebb képviselőjét. Ez a rágalom, amely a vezető értelmiségi réteg ellen irányul, nemcsak abszurd, hanem minden tehetségnek is híján van. Paszternak regénye alantas, reakciós fércmű.« (...) A regényt a Szovjetunió megrögzött ellenségei, a legkülönbözőbb maradi elemek, az új világháborút forszírozók, a provokátorok diadalmasan fogadták. Egy irodalmi látszateseményből politikai botrányt gerjesztenek, azzal a nyilvánvaló céllal, hogy elmérgesítsék a nemzetközi kapcsolatokat és vizsályt szítsanak a Szovjetunióval, befeketítve a szovjet közönséget tovább táplálják a hidegháború lángjait. A szovjetellenes sajtó a gyönyörtől fuldokolva az idei év »legjobb« művének nyilvánította regényt, míg a nagytőkéseknek lekötöztetett csúszómászók Nobel-díjjal koronázták meg Paszternakot. (...) A sértődött és rosszindulatú, felfuvalkodott nyárspolgár kiölte Paszternak lelkéből a méltóságot és a hazaszeretet. Minden tettével azt igazolja, hogy a fényes kommunista jövő felépítésének pátosától ittas országunkban ő nem más, mint gyom.«” Pasternak i.m. 229.

²⁰⁰ Pasternak i.m. 288.

²⁰¹ Ionyin, A. – Lerner, Ja. – Medvegyev, M.: *Okolotityerturnij trutyeny* (Irodalom körüli naplopó), *Vecseryij Leningrad*, 1963. nov. 29. Idézi: Jefim Etkind: *Processz Joszifa Brodskogo (The Trial of Isosif Brodsky)*. London, Overseas Publications Interchange Ltd, 1988. 46.

²⁰² „A rendszer pedig »példát statuált« vele: ő volt az első a késő sztálini-hruscsovi korszak nonkonformistái közül, akivel szemben mindazokat az erőszakos módszereket bevetették, amelyek később oly mindennaposakká váltak az ellenzéki figurákkal szemben. Kétszer ítélték börtönbüntetésre, háromszor volt elmeorvosintézetben kényszergyógykezelésen, másfél évet töltött Északon száműzetésben.” Balogh Magdolna: Az emigráció diszkrét bája, 2000, 2015/12. 54.

még lesz szó). A *Vecseryij Leningrad* cikket közöl Brodskij ellen:²⁰³ a három szerző egyike az a Lerner, aki Brodskij nyílt ellensége és később rágalmozó előadást tart róla a Leningrádi Írószövetségben.²⁰⁴ A legközelebbi tárgyaláson a bíró említi a cikket, majd a költőt közveszélyes munkakerülés vádjával ítéli el.²⁰⁵ Az is igaz azonban, hogy a tárgyalás szövegét azért ismerhetjük, mert ekkor már létezik egy kezdődő civil szféra, ellenállás, tiltakozás: a költőt többen megvédik (az olvadás idején nekik már nem esik bántódásuk), a per jegyzőkönyvét is egy civil önkéntes jegyzi fel, Frida Vigdorova (ez az egyik első szovjet szamizdat kiadvány).

Szintén a civil társadalom és az ellenállás kontextusában kell megemlékezni az utolsó példáról, amit a brezsnyevi korszakból hozok. 1965. szeptember 12-én letartóztatják és 1966. február 10-én áll bíróság elé állítják Szinyavszkijt és Danyielt, akiket öt év lágerre ítélnék a büntetőtörvénykönyv 70. paragrafusa – szovjetellenes tevékenység – alapján: otthon kiadatlan műveik megírásáért illetve külföldi megjelentetéséért. Ez tehát az első olyan ítélet, amely már hivatalosan nem az alkotó, hanem a mű ellen irányul. Pályatársaik bizonyos hányada mellettük is kiáll, azonban a szolidaritás kifejezéséért is büntetés jár. A sajtóban „szégyentelen kétszínűséggel”²⁰⁶ vádolt írók ellen a tárgyaláson a kényszer alatt írószövetségi tagok is felszólalnak. 1966 januárjában indul el a két író elleni országos sajtókampány.²⁰⁷ A már emlegetett Szinyavszkij-kortárs, demokratikus mozgalmár, Ljubarszkij nyilatkozata szerint a per igazi fordulópontot jelent, noha koncepciós pereket Hruscsov alatt is rendeztek, innentől azonban – mint fogalmaz – folyamatosan zajlottak a letartóztatások. Mint állítja, azonban a „negatív kampányt” és a „lejárátósdit” csak egy bizonyos ismertségi szint fölött vetette be a hatalom.

...Szinyavszkij mégiscsak ismert író volt, s ami döntő, a sajtó rengeteget írt a peréről. A Sztálin-korszakban meggyökeresedett gyűlöletkampánynak a része volt a „vox populi” módszere.

- Vagyis az írókat műveik olvasása nélkül fröcsögve elítélő „olvasói levelek” műfaja.
- Igen. Az orwelli „gyűlölet-ötperc” jegyében teremtett módszert az 1930-as évek nagy

²⁰³ Ionyin, A. – Lerner, Ja. – Medvegyev, M. i.m. 15-22.

²⁰⁴ Ionyin, A. – Lerner, Ja. – Medvegyev, M. i.m. 46–47.

²⁰⁵ Eisen, Jonathan (szerk.): *Glasnost Reader*. New York, New American Library, 1990. 60-77. Azonban külföldi tiltakozás hatására öt év helyett másfél év után hazaengedik Brodskijt, majd pár év múlva emigrálásra kényszerítik.

²⁰⁶ Gereben Ágnes: Beszélgetés egy orosz antikommunistával. 4.

²⁰⁷ „A két háborút járt veteránt »az elvtelenség mérgező magjának terjesztésével«, »az élet sötét problémái iránti beteges érdeklődéssel«, »a szovjet rendszer iránti gyűlölettel«, annak »aljas kigúnyolásával« vádolták. A központi lapok azt írták: a két író, ahelyett, hogy »művészi formában feltárta volna a kommunizmus nagy eszméit«, »cinikusan rágalmoz, befeketíti« a szovjet életet, amely pedig »mágnesként vonzza Afrika, Ázsia, Latin-Amerika és általában az egész világ« népeit.” Gereben Ágnes: Beszélgetés egy orosz antikommunistával. 4.

politikai pereinek sajtóvisszhangjában alkalmazták először. A nép egyszerű gyermekei, de neves írók is útszéli hangon ítélték el a Szovjetunió nem régi vezetőit, Sztálin ellenlábasait.

– Ma már tudjuk, hogy nem egy esetben az olvasói levél aláírója a reggeli Pravdából tudta meg, mit írt alá. Mert meg sem mutatták neki, csak odabiggyesztették a nevét. Máskor viszont előfordult, hogy valaki elhárította az aláírást. Otthon azonban rájött, micsoda szörnyű helyzetbe hozta ezzel a családját, s másnap maga jelentkezett, hogy csatlakozni szeretne az aktuális politikai kirakatper vádlottai elleni hecckampányhoz.

– Azért jó a példa, mert Szinyavszkijék ügyében a hatalom elkövette azt a hibát, hogy az 1930-as évek nyilvános leszámolásainak módszeréhez folyamodott. Az elriasztás szándékával, természetesen. Példát akartak statuálni.²⁰⁸

Lehetne még említeni hasonló példákat, ilyen 1979-ben a *Metropol* félszamizdat almanach megjelenítése okán kirobbant sajtóhajsza. De az adminisztratív következmények a posztsztálini Szovjetunióban az íróper kivételével mégis mások, mint 1953 előtt. (Igaz, hogy a puhulásnak különböző értékelései ismertek. Mihail Solohov író az írópert követő pártkongresszuson elhíresült beszédében egyenesen a két szerző halálát követeli, és nosztalgikusan emlékezik azokra az időkre, amikor még „nem a büntetőtörvénykönyv határokat szabó paragrafusaira”²⁰⁹ támaszkodott a szovjet irányítás.²¹⁰ De a posztsztálini hatalom módszerei voltaképpen éppen a hetvenes évek elejének magyar vezetése módszerével analóg (noha természetesen az eszközök keménységének mértéke nem mérhető össze): kiszorítani Nyugatra a „kezelhetetleneket” – Brodskijtől Szolzsenyicinig, Szinyavszkijtől Vojnovicsig – jellemzően a hazaárulás vádja különféle alakzatainak alkalmazásán keresztül. Jórészt így születik meg az orosz emigráció ún. „harmadik hulláma” a 70-es évek végére. Bár a hazaárulás mint vád szintén felbukkan a Kádári-kori feljelentések között a hetvenes–nyolcvanas években (és azóta is), Magyarországon 1956 után a szovjet példa annak keménységét tekintve jellemzően mégsem mintát (legfeljebb formai értelemben vett szimulációs mintát) jelent. A vele való riogatás viszont a különbségek ellenére is a negatív legitimáció politikájának fontos eszköze marad, mint elrettentő és szovjet nyomásra bármikor kényszerűen bevethető módszer.

²⁰⁸ Gereben Ágnes i.m. 4.

²⁰⁹ Szilágyi Ákos (szerk.): Mihail Solohovnak az SZKP XXIII. kongresszusán elmondott beszédéből (1966) Matyeriali XXIII. szjezda KPSZSZ, Moszkva, 1966. In: uő: *Tovább, tovább, tovább... 1953–1988*. Budapest, Szabad-tér, 1988. 120.

²¹⁰ „Én meg azt gondolom, kerültek volna csak ezek a sötét lelkű fickók az emlékeztetés húszas éveiben, amikor nem a büntetőtörvénykönyv határokat szabó paragrafusaira támaszkodtunk, hanem »forradalmi jogtudatunkra« hallgattunk, bizony külön büntetést kaptak volna ezek a bárányszőrbe bújt bitangok! Itt meg, kérem szépen, egyesek még az ítélet »szigorúságáról filozofálnak.«” Mihail Solohovnak az SZKP XXIII. kongresszusán elmondott beszédéből (1966) Matyeriali XIII. szjezda KPSZSZ, Moszkva, 1966. 119–120. In: Szilágyi Ákos (szerk.): *Tovább, tovább, tovább... 120*.

Az „ötvenhathoz képest”-retorikája és a kritika

A „valamihez képest” retorikája egyaránt fenyegető perspektívaként jeleníti meg a hazai kritikusok számára a kortárs Szovjetunió és a környező szovjet országok, illetve az 1956 előtti Magyarország feljelentő kritikai gyakorlatát. A feljelentő kritikáról való hatalmi kommunikációban Magyarországon már nagyon korán paradigmaváltást jelent ötvenhat. E jelenséget most Pándi Pál kritikáinak nyelvezetében fogom kimutatni, aki 1957-ben a *Népszabadságban* október 23-ról mint cezúráról beszél:

S az is igaz, hogy az október 23-a előtti ideológiák gyökerei október 23. előttre is visszanyúlnak. De igaz az is, hogy tulajdonképpen Sztálin halála, s erőteljesebben a XX. kongresszus után megélénkült az ideológiai élet, s az addig nem látott vagy elhallgatásra ítélt problémák a nyilvánosság előtt zajló elméleti munka témái-tárgyai lehettek. Azt jelenti ez, hogy a korszak a dogmatizmustól való szabadulás kezdetének, a keresésnek, a marxista ideológiai tevékenység felfrissülésének, a munkásmozgalom újabb tapasztalati általánosításának korszaka is.²¹¹

Tehát az ötvenhat utáni kritika úgy tekint az „ellenforradalom” cezúrájára, mint a dogmatizmus meghaladására, egyfajta tiszta lapra. Az „ötvenhathoz képest”-retorikája értelmében a Kádár-kori irányítás az „ideológiai bűnelkövetők” körét kiterjeszti: ezt jelenti az ún. **kétfrontos harc** meghirdetése. Ezentúl üldözni és szankcionálni kívánja a burzsoá dekadencia mellett a régi, keményvonalas, szélsőbalos, Rákosi-féle „szektás” elhajlásokat, „szektás megtorpanókat” is. De, mint azt a pártdokumentumokból már láthattuk, ezzel párhuzamosan az üldözés módja és a szankció mértéke is megváltozik: az irányítás a kritika szerepét a vélemények homogenizáló harcában, a pluralizmus vitaalapú felszámolásában jelöli ki. **Vagyis a „klasszikus” feljelentő kritika mint letűnt gyakorlat emlegetése a hatalmi kommunikációban a Kádár-rendszer és a Rákosi-korszak közötti diszkontinuitás egyik szimbólumává válik.**

A kontinuitás–diszkontinuitás minden más területen is a korszak kitüntetett jelentőségű vitája. A folytatólagosság (kontinuitás) elismerése ugyanúgy kötelező, mint a diszkontinuitás felismerése a súlyos politikai-fegyvelmező beavatkozások tekintetében. A kontinuitás tehát a szocialista eszme lényegi elemeire vonatkozik, ezzel szemben a „túlkapások” a személyi kultusz következményeiként tartandóak számon, nem pedig a szocializmus belső szükségszerűségeiként. Ez a kettős érvrendszer a Kádár-kor önlegitimáló retorikájának alapját képezi. Ezért a kontinuitás jegyében szintén új „ideológiai bűnt” jelent ötvenhat után

²¹¹ Pándi Pál: Vitázzunk, hogy egyetértsünk! In: uő: *Kritikus ponton*. 8.

Pándi írásaiban az *ötvenhatos érvelés*, amellyel az a legnagyobb baj, hogy semmit nem ismer el az államszocializmus folytonosságából: „szerintük újra kéne kezdeni a szocializmus építését.”²¹² Ezt azonban Pándi elfogadhatatlan polgári restaurációs programnak tekinti, hiszen aki ezt állítja, alapjaiban bírálja a hatalmi folytonosság lehetőségét. Akik ötvenhat előtt is részt vettek a közéletben, saját megsemmisülésüket látják „az egész elejétől elhibázott volt” retorikájában. Innentől tehát azok, akik az ötvenhatos érvelésen keresztül, újra és újra a szocializmus eredeti eszméihez akarnak visszatérni a szocialista gyakorlat helyett: ugyanúgy a rendszer ellenségei, mint a sztálinisták vagy a „polgári elemek.” Bírálatuk értelmében ugyanis a hatalom nem egyes módszereiben hibázott, hanem alapvetően és radikálisan szakadt el saját eredeti céljaitól.

A „régí” feljelentő kritikát, aminek direkt adminisztratív következményei lehetnek, e retorika velük, az ötvenhatos érvelést alkalmazó „bűnösökkel” szemben is ellenhivatkozási alapnak használja. A denunciálás gyakorlata állandó jelzöt, epitheton ornanst kap: kizárólag úgy fogják emlegetni, mint az a „rossz emlékű gyakorlat.”²¹³ E retorika implicit részét képezi a fenyegető követelés, hogy az új kritika végezze el a negatív konszenzus nevében ráért feladatát azért, hogy a párt ezentúl adminisztratív szankciók alkalmazása nélkül tarthassa fenn monopolhatalmát.

Kétségtelen, hogy 1956-os bűnei miatt közvetlenül ötvenhat után színházi előadást nem jelentenek fel: legfeljebb alkotókat, őket azonban közvetlen politikai részvételük, nem művészeti tevékenységük miatt. Az 1956. október 6-án bemutatott *Szabadsághegy*, Gáli József darabja nem kap feljelentő kritikákat, és Gálit sem a darab, hanem politikai aktivitása miatt ítélik el. Bár ötvenhat után Földes Gábor győri rendezőt halálra ítélik, börtönre Darvas Ivánt, Háy Gyulát, Mensáros Lászlót, Nagy Attilát, jellemzőek a kitelepítések és önkritika-gyakorlatok, de az okok közt problematikus műalkotás tényleg nem szerepel.

A Kádár-korszak skizofréniája ugyanis éppen abból adódott, hogy egyfelől le kellett és le is akart mondani a direkt ideológiai társadalomtervezésről és társadalomirányításról, az állam ideológiailag visszavonult a magánéletből, valamelyest a gazdaságból és a kultúrából is, miközben a maga rendszerszintű ideológiai identitását egy pillanatra sem adhatta fel. Nemcsak a szovjet függés, hanem saját legitimációja szempontjából sem. Hiszen, ha sem így, sem úgy, még ideológiailag sem szocializmus, akkor minek létezik? Ezért még a hatvannyolcas magyar reformokat követő visszarendeződés is

²¹² Pándi Pál: Irodalom és irányzatok. 46.

²¹³ Pándi éppenséggel „a bunkót forgató szellemi arakcejevizmus évei emlékének” nevezi (mint azt a bevezetőben is idéztem). Pándi Pál: Vitázzunk, hogy egyetértsünk! 7.

döntően ideológiai síkon zajlott. Miközben a gazdasági reformokat befékezték, a kulturális „liberalizálódást” befagyasztották, hihetetlenül megnőtt az „ideológiai ráfordítás” (ideológiai magyarázkodás). Ez volt az ára annak, hogy a reformvívományok nagy része és maga a párt reformszárnya túlélte a visszarendeződést, és 1979-ben újraindulhatott maga a reform.

Ebben a társadalomban az irányítás az ideológiailag problematikus szerző és mű közlésének rá háruló politikai felelősségét a kritika „fegyverével” próbálta elhárítani vagy ellensúlyozni: többnyire elfogadta a mű nyilvános létét, azonban szelídebb vagy durvább hangnemben elutasította a mű ideológiai, világnézeti üzenetét. A tiltást az irányításban foglaltak szerint pedig nem közvetlenül a hatalom verdiktje mondta ki, hanem a hatalom szócsöveként fellépő kritikus, aki a kultúrpolitika közvetítője szerepében azzal „védte” a szerző és a mű publikus léthez való jogát, hogy támadta a mű gyakorta „idegen”, vagy „kétes” jelzőkkel minősített eszmei, világnézeti mondanivalóját. E gyakorlat a negativitás közös kultúrpolitikai égisze alatt egyfajta „véleménypluralizmust” eredményezett, amely persze a valóságos pluralizmusnak csak látszata vagy mai szóval: szimulációja lehetett.

4.3. Színházi feljelentés a Kádár-korszak sajtójában

A főszerkesztői értekezletek jelentősége – Hol jelent meg? A sajtóorgánium jelentősége – Ki a szerző? A kritikus hatalma

Ne tűrjük tovább a kritikusok amorális presszióját (...) irányítani kell a kritikát.²¹⁴

Aczél György

Szólt [Aczél György] a kritikában kialakult, nem kívánatos ízlésdiktatúráról.²¹⁵

Ebben az alfejezetben rátérek a Kádár-korszak sajtóirányításának gyakorlatára, a denunciació elsődleges színterére. Mivel a negatív legitimáció politikájában a sajtó nyilvánossága az évek során – a műsorengedélyezéshez hasonló módon – szintén egy változatlan struktúra *ellenére* szélesedik, a sajtóirányítás írott struktúrája végig ellentmond a gyakorlatnak: vagyis végig fennáll a visszarendeződés veszélye. A Kádár-korszak sajtóirányításáról már bőséges tanulmány és könyv született,²¹⁶ az alfejezet célja kizárólag annak vizsgálata, hogyan érvényesülhetett és vajon mekkora mértékben érvényesült a

²¹⁴ Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről. 6. (gépirat)

²¹⁵ Feljegyzés a színikritikusokkal folytatott tanácskozásról. MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1982. 05. 25. 2. (gépirat)

²¹⁶ Jelen fejezet elsősorban Takács Róbert tanulmányaira, illetve Bajomi Lázár Péter kutatásaira támaszkodik.

sajtóirányítási *gyakorlatban* a színikritikusok irányítása, és ezen keresztül, hogyan alakul át a sztálinista kultúráirányítási modell Magyarországon. (A kérdésre adott válaszok azonosak a kutatás főbb eredményeivel, amelyeket a **4.3.1.**, illetve **4.3.2 alfejezetekben** foglalkozunk össze).

A Kádár-kori feljelentő kritika intézményes bázisát, az öncenzúráéval együtt „az 1957-ben deklarált egyszemélyi szerkesztői felelősség” rendszere teremtette meg, amely az ellenőrzés feladatát a szerkesztőségekre testálta. Miként Kádár János fogalmazott az MSZMP KB Titkársága (nem sajtónyilvános) 1957. szeptember 7-i ülésén:

Inkább éljünk az utólagos bírálat jogával és a felelősségre vonással. Ennek tehát hatékonynak kell lenni. Ne legyen olyan szerkesztőség és lap, ahol nem mondjuk meg évszámra, hogy jól dolgoztak vagy nem. Mi fog itt történni? Rosszul írtak egy kérdésről? Észrevételezzük a cikket. Újra rosszul írnak? Újra szólunk. Vagy megjavul a lap, vagy nem lesz tartható, és akkor leváltják a szerkesztőt, ha pedig nagyon csúnya dolgot csinál, büntetőeljárást indítanak ellene, ha még csúnyább dolgot, börtönbe kerül.²¹⁷

Aczél György pedig egy 1979-es főszerkesztői értekezleten jelentette ki: „Nem kívánunk semmiféle központi cenzúrát felállítani továbbra sem. A mi cenzoraink Önök.”²¹⁸

A főszerkesztői értekezletek jelentősége

Nyílt cenzúra hiányában „a mindennapi sajtóirányítás főként közvetlen, szóbeli közlés útján zajlott.”²¹⁹ A szerkesztőségek 1956 után már többé-kevésbé önállóak, bár önállóságuk mértéke is változó, jellemzően táguló mértékű, bár a sajtó végig a lenini irányelvek mentén működik,²²⁰ nem létezik sajtó államon kívül a szamizdat megjelenéséig. 1986-ig sajtótörvény sem létezik. A sajtó ügyeivel legfelső szinten foglalkozó Agitációs és Propaganda Osztály egyik alosztályának „fő funkciója az agitáció elveinek megfogalmazása, az ügyek mindennapi menedzselése, a sajtóértékelés, az információáramlás biztosítása volt lefelé és felfelé.”²²¹ Ezek egyik válfaját képezték a főszerkesztői értekezletek,²²² éppen ezért **a**

²¹⁷ Feitl István (szerk.): Javaslat a KB Agitációs és Propaganda osztály feladatkörére és státushelyzetének meghatározására. In: uő: *A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Titkárságának Jegyzőkönyvei 1957. július 1. – december 31.* Napvilág Kiadó, 2000. 155.

²¹⁸ Cseh Gergő – Krahulcsán Zsolt – Müller Rolf – Pór Edit (szerk.): *Zárt, bizalmas, számozott II. Irodalom-, sajtó-, és tájékoztatáspolitikai 1962–1979.* 474.

²¹⁹ Takács Róbert: Sajtóirányítás és újságírói öncenzúra az 1980-as években. 59.

²²⁰ Bajomi-Lázár Péter: *Magyar médiatörténet.* Budapest, Akadémia Kiadó, 2005. 23.

²²¹ Takács Róbert: A sajtónyilvánosság szervezete. *Múltunk*, 2008. 158.

²²² „A kádári–aczéli szocializmus a kultúrát stratégiai területnek tekintette (...) ezért egyebek mellett létrehozott egy „gazdag és jól fölépített” irodalmi (hozzátehetnénk: színházi, H.N.) folyóirat struktúráját, melynek anyagilag biztosította a működését, ugyanakkor szoros „irányító, ellenőrző és beavatkozó” ténykedéssel felügyelte azt. E

főszerkesztő egyéni felelősségének jelentősége különös jelentőséget nyer a sajtó gyakorlati irányításában, és ezen keresztül a Kádár-kori denunció színikritika megértésében.

Az alapkoncepció szerint a végrehajtásban kulcsszerepet a főszerkesztők, illetve a szerkesztőségek kommunista újságírói töltötték be. A főszerkesztői pozíció tekintélye működőképes maradt, a párttag újságírók jelentősége viszont üres frázisként kongott.²²³

A szovjet példát követve a pártlap főszerkesztője részt vesz a Politikai Bizottság ülésein. Általánosságban pedig a főszerkesztőkre vonatkozóan az Agitációs és Propaganda Bizottság 1970. október 13-i előterjesztésében szerepelt mint odavetett mellékmondat: „...**a sajtó pártirányítása a főszerkesztő személyén keresztül valósul meg.**”²²⁴ Vagyis kommunista párttag újságírókon keresztül, mert „főszerkesztő, illetve fontosabb lapok vezetőmunkatársa csak az lehetett, aki tagja volt a pártnak.” Azaz, a viszonyok még ennél is bonyolultabbak voltak Pécsi Györgyi visszaemlékezése szerint:

A párthatalom, az apparátus ugyanis – a létezett szocialista demokrácia egyik paradoxona – ab ovo megbízhatatlannak tekintette a főszerkesztőket, függetlenül attól, hogy azok tagjai voltak-e a pártnak, s ekként kötötte-e őket – legalább valamennyire – a pártfegyelem vagy sem. Fogalmilag nagyon nehéz leírni, ki kivel állt szemben. Legalábbis, a vízválasztó, a láthatatlan, de nagyon is érzékelhető demarkációs vonal nem a kommunistaság, vagy a párttagság, hanem valami más volt. (A korabeli ember is különbséget tett aközött, hogy hithű kommunista valaki vagy csak érdekember – emlékezetem szerint a hithűeket hangyányit jobban becsülte –, a párt meg különbséget tett megbízható és megbízhatatlan elvtársak között; utóbbiak voltak többen.) Talán úgy fogalmazhatnánk, hogy azok álltak az egyik oldalon, akik a hatalom fönntartásában, a másikon azok, akik az ország, a nemzet ügyében voltak érdekeltek. Vörös László könyvéből (Vörös László: *Szigorúan ellenőrzött mondatok*, betoldás tőlem, H. N.) nevesítve is kiderül, hogy egyik oldalon Aczél György és holdudvara, Tóth Dezső, Knopp András, Agárdi Péter, Köpeczi Béla, Berecz János az emblemikus figurák, a másikon a nem párttag és párttag és/vagy kommunista főszerkesztők, meg a mögöttük föl sorakozó magyar irodalom meghatározó része – ekkor még, az alapkérdéseket illetően tényleges vagy látszólagos egységben.²²⁵

felügyelet legfontosabb terepgyakorlatai a főszerkesztői értekezletek voltak” Pécsi Györgyi: Ami személyes, és ami nem az. (Vörös László: *Szigorúan ellenőrzött mondatok* című könyvéről). *Új Forrás*. 1006/9. 89.

²²³ Takács Róbert: Politikai újságírás a Kádár-korban. 355.

²²⁴ *Az országos napilapok, valamint a képeslapok pártszervezeteinek helyzete, az eszmei-politikai nevelő- és a kádarmunkában betöltött szerepük.* HU-MOL M-KS 288-41/147. ö. e. MSZMP Központi Szervei - HU-MOL M-KS 288. Agitációs és Propaganda Bizottság - HU-MOL M-KS. Országos Levéltár. 1970. október 13. ülés. (gépirat)

²²⁵ Pécsi Györgyi i.m. 92.

A pártutasítás utólagos bizonyítását azonban az a tény is megnehezíti, hogy „a nyolcvanas években a telefon volt az előzetes kontroll legfőbb eszköze”²²⁶ a HVG volt újságírója, Hegedűs István szerint. A főszerkesztő tehát szerkesztőként a lapban akár cenzori szerepet is vállalhat, a kritikust közvetlenül vagy közvetve – főszerkesztője által, aki maga is gyakran kritikus volt, mint pl. Pándi és Szerdahelyi István – gyakran a pártközpontból dirigálták, vagy személyesen maga Aczél dirigálta. Nem ideológiai elvek szerint, hanem a belső hatalmi játszmák pillanatnyi állásától függően írva elő számára a „mi”-t és a „hogyan”-t, amit ő az „ügy” – de nem az ideológiai, hanem a politikai ügy – érdekében, mint a párton belüli csoport (mondjuk Aczél) hű katonája, legjobb tudása szerint teljesített.

Az újságírói műfajok között azonban akadnak különbségek. A különböző laptípusok esetében nem egyforma gyakorisággal tartanak főszerkesztői értekezleteket a háttérinformációk átadása és a bírálat céljából. Ezzel összefüggésben a kritika például a korban kiemelten megbecsült műfaj, mivel az átlagosnál magasabb újságírói autonómiával jár.²²⁷

Ennek ellenére a *Kritika* folyóiratot 1971 végén többek közt a beattal szembeni nagyobb távolságtartásra utasítja az APB.²²⁸ Az agitprop bizottság megrendel egyes témákat – például ugyanezen az eseményen elhangzott: „A szerkesztőségek vezetőinek és a pártszervezeteknek – a kiválasztó tevékenységen kívül – még nagyobb gondot kell fordítaniuk a szerkesztőségi nevelő munkára, a pályakezdők politikai, szakmai, erkölcsi nevelésére, magatartásuk formálására.”²²⁹

²²⁶ Hegedűs István: Sajtó és irányítás a Kádár-korszak végén. *Médiakutató* 2001. tavasz, 52. Idézi: Takács Róbert i.m. 137.

²²⁷ „Az újságírók körében a legnagyobb presztízsű sajtóműfajnak az irodalmi riport, a szociográfia és a sajtókritika számított. Ezekben óvatos, öncenzúrázott formában több-kevesebb rendszerkritika is megjelenhetett.” Takács Róbert: Sajtóirányítás és újságírói öncenzúra az 1980-as években. 63.

²²⁸ „Agit.Prop.Bizottság a lap terjedelmének növelésére vonatkozó javaslattal nem ért egyet. Ajánlja, hogy az ifjúság-politikai határozatból fakadó új igényeknek tartalmi módosításokkal, a szerkesztői munka színvonalának emelésével tegyenek eleget. Felhívja a szerkesztőség figyelmét arra, hogy állítsa jobban előtérbe a szocialista építőmunka kérdéseit, fordítson nagyobb figyelmet a fiatalok valódi problémáira, nyújtson nagyobb támogatást a szocialista eszmeiségű kezdeményezéseknek, művészeti alkotásoknak, az interjúk készítésénél nagyobb politikai körültekintéssel járjon el és szüntesse meg a zenével foglalkozó cikkekben a beat-zene kizárólagos, egyoldalú propagálását.” „A *Kritika*” c. folyóirat” az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága 1971. november 23-i ülésének napirendjén. HU-MOL M-KS 288-41/169 ö. e. 6. oldal. http://193.224.149.8/apex/f?p=100:15:14157904934574::NO:15:P15_NODE_TYPE,P15_OBJEKTUM_ID,P15_ALOBJEKTUM_ID,P15_PDF_ID,P15_PDFP_ID:NAPIRENDI_PONT,5337,27311,12212,326796 Utolsó letöltés: 2017. 10.30.

²²⁹ „Újságíró utánpótlás képzési rendszerének fejlesztése; az újságíró felvételi bizottság munkája” az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága 1971. április 28-i ülésének napirendjén. HU-MOL M-KS 288-41/157ö. e. 4. oldal. http://193.224.149.8/apex/f?p=100:15:14157904934574::NO:15:P15_NODE_TYPE,P15_OBJEKTUM_ID,P15_ALOBJEKTUM_ID,P15_PDF_ID,P15_PDFP_ID:NAPIRENDI_PONT,5325,27258,12200,326256 Utolsó letöltés: 2017.10.30.

Bár a főszerkesztői értekezletek hangneme jellemzően a kérés volt, nem pedig a tiltás, de ezeket a kéréseket, vagy utalásokat a politikai napilapok főszerkesztőinek még a nyolcvanas években is meg kellett hallaniuk.²³⁰ Erősen kérdéses azonban, hogy 1956–1989 között egyforma súllyal lett volna jelen a kultúrpolitika a színikritikában. A nyolcvanas években a normatív irányítás felől egyre inkább az ad hoc beavatkozások irányába mozdul a sajtópolitika, és ez egyre nagyobb mértékű szabadságot ad az újságíróknak, bár a nyolcvanas évek közepén váratlanul ismét „bekeményít” a hatalom; az irodalmi sajtóban ekkor menesztik a *Tiszatáj* stábját. Azonban még 1986-ban, például Spiró György *Csirkefej*²³¹ című drámájának bemutatója esetében is felmerül az utólagos ideológiai helyesbítés lehetősége:

...valamint a Művelődési Minisztérium kérje a kommunista színházkritikusok segítségét ahhoz, hogy folyjék nyílt és éles vita a bemutató kapcsán a színpadi trágárságról. Az Agitációs és Propaganda Osztályt felkérjük, hogy a főszerkesztői értekezleten kérjék a szerkesztők segítségét az ilyen tartalmú kritikák megjelentetésének ösztönzéséhez.²³²

A feljegyzés ezen kívül még három lehetséges retorziót javasol, de ezek közül egyedül egy valósul meg, hogy az előadás kezdődjön egy órával később. Csáki Judit interjúnkban cikktilalomról számol be főszerkesztői utasításra,²³³ és bár ennek nincs írásos nyoma, látszik, hogy a rendszer gyengül. A bemutatóról időben megjelennek az írások és még a trágárságról rendelt vita sem valósul meg.

Hol jelent meg? – A sajtóorgánium jelentősége

A körkörös nyilvánosság fogalma megmagyarázza, miért lehet ugyanaz a kritika a *Népszabadságban* destruktív, míg egy másik orgánumban kevésbé az. Bár egyik sajtóorgánium sem független, mégis minél közelebb áll egy lap a hatalomhoz, annál félelemkeltőbb jelentést kap a benne megfogalmazott ítélet.

²³⁰ „Összesen két főszerkesztő nem volt tagja az MSZMP-nek – ám a főszerkesztőknek tartott értekezleteken a párttagok is ab ovo a vádlottak padján ültek (valamilyen közléspolitikai hibát mindegyik lap elkövetett előbb-utóbb), ám amikor a pártaktíva ülésén vettek részt, birtokon belülrre kerültek, s itt már elvtársként, elméletileg mellérendelt viszonyban hallgatták akár ugyanannak a főelvtársnak a bizalmi beszámolóját, aki előtte ledorongolta őket.” Pécsi Györgyi i.m. 94.

²³¹ Zsámbéki Gábor: *Csirkefej*, 1986. (Írta: Spiró György. Katona József Színház.)

²³² *Feljegyzés Pál Lénárd elvtársnak*. MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1986. 10. 08. 1, készítette: Radics Katalin. (gépirat) „Továbbá: Gondoskodni kell arról, hogy a darab nagyon ritkán kerüljön a színház műsorára. S egy idő után /kb. fél év/ le kell venni a darabot a műsorról.”

²³³ Melléklet: interjú Csáki Judittal.

Az országos pártnapilap (*Népszabadság*) és a Párt elméleti folyóirata (*Társadalmi Szemle*) főszerkesztője tagja volt a Párt Központi Bizottságának. A pártközpont és a *Népszabadság* szerkesztősége közt gyakori volt a fluktuáció: volt, amikor a lap főszerkesztője a pártközpont apparátusában folytatta pályafutását, és helyére nem más újságtól, hanem a pártközpontból került oda valaki.²³⁴

A feljelentő kritikai olvasat ezért természetesen leginkább a politikai napilapokhoz, ezen belül is legfőbbképpen a *Népszabadsághoz* kötődik, az itt megjelent írásokat mindenki a párt hivatalos álláspontjaként olvassa. A színházi cikkeket is közlő lapok közül a *Népszabadság* a párt, a *Népszava* a szakszervezet, a *Magyar Hírlap* a kormány lapja, és megemlítendő még az esettanulmányokban szintén felbukkanó bulvárlap, az *Esti Hírlap*. A *Magyar Nemzet* (Hazafias Népfront) szintén „belül” van, de az előbbi lapoktól különböző, polgári újságírói hagyományt képvisel: olyan szerzők is megjelenhetnek itt, akik a *Népszabadságban* nyilvánvalóan nem publikálhatnának. Beszélhetünk még hetilapokról, közülük a KISZ lapjában, a *Magyar Ifjúságban* a hetvenes évek elején több uszító cikket, de feljelentő írást is találunk. A folyóiratok esetében, a centrumtól távolodva a lapok nagyobb fokú autonómiát élveznek. Az *Élet és Irodalom* nem közvetlen pártlap; „már elődjére, az *Irodalmi Újságra* is a Rákosi-ellenes vonal volt jellemző.”²³⁵ (Ennek ellenére a dolgozat egyik, később részletesen is tárgyalandó feljelentő kritikája az *Élet és Irodalom* 1957-es számából való). Szintén másfajta kontextust képeznek a feljelentő kritika szempontjából az olyan orgánumok, mint a *Film Színház Muzsika*, és ugyanez érvényes a szaklapokra. Az 1968-ban induló *Színház*, a Magyar Színházművészeti Szövetség lapja. Annak ellenére, hogy főszerkesztője, az egyszerre több fontos pozíciót is betöltő Boldizsár Iván, a többi lap főszerkesztőjéhez hasonlóan kapcsolatot tart a párt irányításával a folyóiratban nem találtam példát feljelentő kritikára. A párt hatalmi öndemonstrációjának a *Népszabadság* mellett másik kitüntetett fóruma azonban mégis egy akár szaklapnak is tekinthető orgánum, a *Népszabadság* havilapjaként számon tartott, több műfajban is mozgó *Kritika*, Pándi Pál havilapja. Ugyanakkor a *Népszabadság* kulturális rovatvezetője, Rényi Péter szerint a *Kritika* szabadsága a *Népszabadságénál* messze tovább terjedt.²³⁶

E logika mentén haladva a denunciáló színházi cikkeket értelemszerűen a politikai napi- és hetilapokban, elsősorban a *Népszabadságban* és meglepő módon egy havilapban, a

²³⁴ Bozóki András: Cenzúra és sajtó Magyarországon az 1980-as években. *Korunk*, 1996/1. 64.

²³⁵ Az *Irodalmi Újsággal* szemben a Király István és Szabolcsi Miklós által szerkesztett rákosista-révaista *Csillag* állt: „az Irodalmi Újság közölte és védte azokat az írókat, akiket a Csillag elmarasztalt.” Révész Sándor: Végre mi kellett volna? *Mozgó Világ*, 2017/5.100. Bár Rainer M. János arról is beszámol, amikor a népművelési miniszter „túlzott liberalizmussal” bírálta a folyóiratot. In: Rainer M. János: *Az író helye*. 109.

²³⁶ Rényi Péter: Kulturális politika a hatvanas–hetvenes években. In: Csáki Judit – Kovács Dezső (szerk.): *Rejtőzködő legendárium*. Budapest, Szépirodalmi, 1990. 244.

Kritikában érdemes keresnünk, ahol a színházi szakma formális értelemben joggal – noha gyakorta a látszattal ellentétben – tekinti a pártlap újságíróit pártkatonáknak. De azt már a sztálini kultúráirányítási modell esetében is láttuk, hogy a feljelentő olvasatot, tehát a technika működését nem a tényleges (hol létező, hol nem létező) megrendelés, hanem a megrendelés látszata biztosítja. Ez különösképpen igaz a negatív legitimáció irányításpolitikájában, amelyben szintén jellemző gyakorlat, hogy nem is beszélhetünk többről, mint erről a látszatról.

A közvélemény még ma is azt hiszi, hogy minden, ami a *Népszabadság*ban megjelenik, az a párt hivatalos álláspontja, pedig egy ideje az a felfogás érvényes, hogy csak a lap egészének kell a pártvezetés véleményét sugallnia. Ezt a liberalizálódást a kényszer, az elbizonytalanodás szülte, s ebben az eklektikus formájában nem orientál többé a lap. A sztálinista-dogmatikus Szabó László vezette belpolitikai rovatban lehoznak egy cikket, amely a gazdasági rendőrségért kiált, míg a gazdaságpolitikai rovatban éppen aznap a VGMK-kat védő írás jelenik meg.²³⁷

Az általános vélekedések szerint tehát a *Népszabadság* véleményét követi a többi lap, de ez mégsem mindig így történt a gyakorlatban. Példa erre Lengyel József egyik naplóbejegyzése 1974-ből:

Dicsőítő kritikák az Újra a kezdet-ről, a Film, Színház, Muzsikában, a Tükörben (Major Ottó), bár nem eléggé dicséri Osztovitsot, és a három Ítéltő megjelenése Eörsi István Széchenyijét juttatja eszébe helytelenül (ezt a trükköt már a III. Richárd-ban, a Macbeth-ben pl. Shakespeare is „szabadalmaztatta”). A napilapok közül jó kritikát ír a Népszava, a Magyar Hírlap (Lukácsy András) és különösen a Magyar Nemzet (Mátrai-Betegh Béla) – tehát a négy közül három. Hallgat a Népszabadság. Miért? Nem tudja, hogy tetszik-e nekik. Vagy várta: mit írnak a többiek? Mindenesetre kiadta kezéből a vezetést. Majd csak kisütik, hogy mit akarnak. Nekem ez így előnyös.²³⁸

Ezzel együtt Spiró György 2016 év végi visszaemlékezésében alátámasztja, hogy a denuncioló olvasat kialakulásához gyakran a kritikát publikáló sajtóorgánium volt a konstitutív tényező:

...egy középkorú úr a nevemet hallva bemutatkozott, Bárdos Pál, nemrég szúrtam le egy Szegeden bemutatott drámáját. Elmesélte, hogy a kritikám megjelenése után a Vígszínház, amely már tervbe vette a darab bemutatását, elállt a szerződéstől. Azzal

²³⁷ Hegedűs István: Sajtó és irányítás a Kádár-korszak végén. *Médiakutató*, 2001. tavasz. http://mediakutato.hu/cikk/2001_01_tavasz/04_sajto_es_iranyitas/?q=K%C3%A1d%C3%A1r#K%C3%A1d%C3%A1r Utolsó letöltés: 2017.10.26. (A nyomtatott változatban megjelent cikk (pp. 45-60) eltér az online publikációtól.)

²³⁸ Major Ottó (szerk.): *Lengyel József noteszeiből 1955–1975*. Budapest, Magvető, 1989. 530–531.

mentegetőztem, hogy én csak a véleményemet írtam meg; nem volt kedvező, de ennyit talán szabad. Bárdos azt mondta: szabad, de nem a pártlapban, mert így őt személy szerint nyírtam ki, és soha, sehol nem fogják játszani. Mindegy, ki a cikk szerzője, mondta, mert ami a lapban megjelenik, az a Párt véleménye, és nem a kritikúsé.²³⁹

Ugyanakkor mind a *Népszabadság* egykori képzőművészeti és színikritikusa, Rózsa Gyula, mind a lap egykori színikritikusa, Molnár Gál Péter leírja azt az ellentmondást is, hogy a Magyar Szocialista Munkáspárt lapjában egyúttal többet is szabadott az egyes beosztott kritikusoknak, mint a *Magyar Nemzet*ben vagy a *Népszavában*. Még akkor is, ha utána Aczél esetleg tiltakozott.

...voltak a *Népszabadságnak* – ne tagadjuk –, kevésbé liberális és kevésbé elegáns közleményei is. **Ezeket a kemény publicisztikákat – ezt se tagadjuk – részben szintén a rovattagok, de még inkább a vezetők írták, többnyire nem is egy ember.** (Kiemelés tőlem, HN.) Megjelenésük miatt – lévén csaknem mind szerkesztőségi cikk – leginkább az érintett szakterület művelői tiltakoztak, attól tartván, hogy a jelzett írást az ő számlájára írja a szakma.²⁴⁰

Mégsem állítható azonban, hogy az irányított sajtóban az újságírók kizárólag bábok lehettek volna, abban az értelemben, hogy bármely, az újságírótól idegen véleményt, mindenkire és minden esetben rá lehetett volna erőltetni. Léteztek ugyanakkor tabuk:

A nem szabad sajtóban az trükk, hogy ha valaki rabnak érzi magát, akkor vonja le a következtetést és hagyjon fel az újságírással. Nem muszáj a börtönőröknek megfelelően írni. A *Népszabadságnál* nem ragaszkodtak ahhoz, hogy ne írjak igazat. Egy csomó cikkem nem ment keresztül és a fiókban maradt. Elviselték. Eck Imre 1961-ben indította el a Pécsi Balettet, és minden bemutatón ott voltam, mint ahogy letódult a teljes zenei-, tánc-, színházi értelmiség. Minden alkalommal megírtam mit gondolok és számos esetben nem jelent meg.²⁴¹

Molnár Gál ugyanitt arról is ír, hogy rovatvezetője, Komlós János csak egyszer diktált le neki cikket saját, bevallása szerint rossz írása helyett. De mivel később nem tudott az írással azonosulni, többé nem engedte magát instruálni. Igaz ez vagy sem, annyit azért fontos látni, amint az az előbbi példából is közvetve kiderül, hogy még a pártlapban, tehát a *Népszabadságban* sem beszélhetünk egyenlő és folyamatos mértékű irányításról.

²³⁹ Spiró György: Hatvan év. In: Miklós Gábor – N. Kósa Judit – Kelen Károly: *Lapzártá – A Népszabadságsztori*. Budapest, Noran Libro, 2016. 7–8.

²⁴⁰ Rózsa Gyula: Strandélet a Blaha Lujza téren. 5.

²⁴¹ Rózsa Gyula: Mögötte állt mind a két fontos elvtárs. In: Kertész Péter: *A Komlós*. 120.

...a *Népszabadságnál* vetésforgószerűen, hetente váltotta egymást a lap tartalmáért felelős négy főszerkesztő-helyettes, s az egyik többet engedett meg, a másik kevesebbet. Így az újságíró, ha kényes cikket írt, megvárhatta, míg a politikailag toleránsabb szerkesztő került sorra, akinél írása megjelenhetett. Ugyanannál a lapnál így egyik héten „keményebben”, a másik héten csak „puhábban” kritikus cikkek jelentek meg, de a tűréshatár sokszor egyazon lapszámon belül a rovatok között is különbözött. Hasonlóképpen, az utolsó pillanatban leadott cikkeknek nagyobb esélyük volt a megjelenésre, mint azoknak, amelyeket még idejében több lapszerkesztő átolvashatott.²⁴²

A politikai napi- és hetilapok esetében a hatalmi kontroll már csak a többször emlegetett körkörös nyilvánosság fogalmának értelmében is jelentősebb, hiszen a több olvasóval rendelkező lapokat értelemszerűen jobban figyeli a hatalom, mint a kisebb példányszámú szaklapokat. De a példányszámok alakulásán túl a hatvanas évek elejétől kezdve feljelentő színkritikával azért sem a szaklapokban találkozunk elsősorban, mert a ledorongoló írások nem esztétikai, hanem politikai-ideológiai kategóriákon keresztül támadják az előadásokat.²⁴³ A látszat kedvéért a politikai szempontok elrejtésére felhasznált esztétikai szempontok a színház területén csak a hetvenes–nyolcvanas években jelennek meg, de ekkor már jellemzően direkt politikai következmények nélkül. Az ilyen típusú kritikák, viták műfaja a feljelentő színkritikával ellentétben elsősorban folyóiratokra, szaklapokra jellemző: pl. *Valóság*, *Színház*, *Új Írás*. Ezekről az írásokról a fantomfeljelentések között lesz bővebben szó a 8. fejezetben.

A helyzet bonyolultságához azonban az is hozzá tartozik, hogy akár egy dicsérő kritika is eredményezhet fordított feljelentést abban az értelemben, hogy mintha a rendszer kiüresedésével még az érintett színház is fordítva értékelné a nagyhatalmú kritikus dicséretét. Egy rendszerváltás utáni interjúban Esterházy Péter a jelenség egy rokon aspektusáról mint fordított működésről emlékezik meg, amikor arról ír: örült, ha „a Szerdahelyi” lehúzta a *Népszabadságban*.²⁴⁴ Mindenesetre elgondolkodtató, hogy 1968-ban Rényi Péter komoly

²⁴² Hegedűs István: *Sajtó és irányítás*. MTA Szociológiai Intézet. Bp., 1988. 54–55. Idézi: Bozóki András: *Cenzúra és sajtó Magyarországon az 1980-as években*. 66.

²⁴³ Szemben például a képzőművészettel, ahol a színháznál jellemzőbbek az esztétikai mezbe bújtatott támadások. Noha a hatalom valódi problémája például az 1957-es Tavaszi tárlattal sem esztétikai jellegű, hanem a háttérben meghúzódó intézményrendszeri ellentétek öltenek benne formát. 1958-ban egy esztétikai mezben történő leszámolási kísérlet kezdődik, amely vitának egyik végeredménye, hogy az absztrakció ismét nem összeegyeztethető a szocialista realizmussal. A leszámolás, az egyetlen, 1958-as évfolyamot megért művészeti szaklaphoz, a *Műterem* folyóirat kritikáihoz, vezércikkeihez kötődik. Az irányvonalat a reformkísérletet elfojtását vezető Aradi Nóra és a Magyar Nemzeti Galéria akkori igazgatója, Pogány Ö. Gábor jelöli ki. Vö: Mélyi József: *Hivatalos iránykeresés. Képzőművészeti hagyomány és jövőkép Magyarországon 1958-ban*. In: Róka Enikő (szerk.): *Mutató nélkül – B.A. Úr X-ben. Gróf Ferenc kiállítása a Kiscelli Múzeumban*. Budapest, 2016.81–82.

²⁴⁴ „Nem vagyok egy Berzsenyi...” Esterházy Péterrel beszélget Petri György. 159–171.

dicséretben részesíti a *Népszabadságban*²⁴⁵ a Major Tamás rendezésében bemutatott darabot, amelyet a rendszer „támasza,” ötvenhat feldolgozója, az Írószövetség főtítkára, Dobozy Imre írt.²⁴⁶ A darabot mégsem játsszák többet a színházak. Ugyanígy járt 1974-ben az *Egy lócsiszar virágvasárnapja*,²⁴⁷ amit E. Fehér Pál dicsért meg, szintén a pártlapban.²⁴⁸

Ki a szerző? – A kritikus hatalma

Minél több pozíciót tölt be a hatalmi struktúrában a kritikus, annál „sokatmondóbbnak” hathat, amit ír. Nagy Péter 1987-es visszaemlékezésében fontosnak tartja megemlíteni például a Rényi Péter, Pándi Pál, Király István és Szabolcsi Miklós kvartettéről, hogy egy időben rendszeresen összejártak Aczéllal.²⁴⁹

Érdekes ellentmondás azonban, hogy a ritka, mivel politikai következményekhez is köthető színikritikákat, színházi riportokat és publicisztikákat mégsem az előbb említett nagyhatalmú kritikusok és újságírók írták, akiknek ezt az utókor jórészt tulajdonítja, éppen azért, mert a nagyhatalmú újságíró részéről egyértelműbb lett volna a hivatalos ítélethirdetés üzenete. Ugyanezt támasztja alá Rózsa Gyula visszaemlékezése Pándi Pál elődjéről a *Népszabadság* kulturális rovatvezetői posztján, Komlós Jánosról, aki Rózsa szerint a „feladatokat” külsősöknek adta: „...ebben is vérprofi volt, mert aki az ő szemében számított valakinek, azt nem próbálta megtörni és megalázni.”²⁵⁰ A kutatásom alapját képező esettanulmányok is ezt bizonyítják (bár a 8. fejezetben Rényi Pétertől egy ellenpéldát is közölni fogok), és Spiró György is hasonló tendenciáról számolt be:

A lapoknál dolgozó főszerkesztők, rovatvezetők, hatalmasságok, például E. Fehér Pál nem húzott le senkit. Inkább dicsért, dicsérte a szovjet avantgárdot. A kivégzést inkább Pándi ambicionálta, aki becsületesen elvakult kommunista volt, hitt a kommunizmusban élete végéig. (...) De voltak levágó emberek is. A *Kritika* című lap a hetvenes évek elején indult: akkor ment oda Hajdu Ráfis Gábor. Hívó ember, egyházi gimnáziumba járt, ezt akarta ledolgozni: cenzorabb lett a cenzoroknál. Őt használta Pándi, hogy levágassa azokat, akik nem úgy voltak vonalask, ahogy ő szeretne volna. Szintén kivégző ember volt Alexa Károly: kivégzésre a kisebbeket volt szokás használni.²⁵¹

²⁴⁵ Rényi Péter: *Eljött a tavasz. Népszabadság*, 1968. 11.10. 9.

²⁴⁶ Major Tamás: *Eljött a tavasz*, 1968. (Írta: Dobozy Imre. Nemzeti Színház.)

²⁴⁷ Zsámbéki Gábor: *Egy lócsiszar virágvasárnapja*, 1974. (Írta: Sütő András. Csiky Gergely Színház, Kaposvár.)

²⁴⁸ E. Fehér Pál: *Egy lócsiszar virágvasárnapja. Népszabadság*. 1974.10.9.7.

²⁴⁹ Király István: A nemzet-vita hullámai. In: Csáki – Kovács. i.m. 216.

²⁵⁰ Rózsa Gyula: Mögötte állt mind a két fontos elvtárs. In: Kertész Péter: *A Komlós*. 120.

²⁵¹ Melléklet: interjú Spiró Györggyel.

Az ellentmondás talán úgy oldható fel, hogy a feljelentő olvasatért és a „kivégző ember” körül kialakuló gyanúért felelős erőteret kell vizsgálnunk, amely a feljelentés olvasatát létrehozza. Minden kongresszusi ciklusban 1958–1988 között volt például 4–9 központi bizottsági tag, akik a ciklus idején a sajtóban dolgoztak: témánk szempontjából a leginkább idetartozó, egyben a legegységelműbb eset is Rényi Péteré, a *Népszabadság* főszerkesztő-helyetteséé.²⁵² Bár a kritikusok többségét, főképpen a színikritikusok többségét ez a politikai beágyazottság nem érinti, mindenképpen kérdéses, hogy vajon jellemzően hogyan alakult a színikritikusok együttműködésének dinamikája a Kádár-korszak során: mennyire tudott érvényesülni a hatalmi nyomásgyakorlás, beszélhetünk-e a színikritikusok lojalitásáról?

Az előző alfejezetben már láttuk a párt 1972-es irányelveit, és ezen a ponton szükséges hozzátenni, hogy ezek alapján a „nem megfelelő világnézetű kritikusokat” a hatalom számos esetben elmarasztalta a *Kritika* folyóiratban is közölt határozatok formájában.

Világosan meg kell azonban különböztetni itt is azokat a marxista kritikusokat, művészeket, tudósokat (például Kardos László, Nagy Péter, Dobossy László, Garai Gábor, E. Fehér Pál stb.), akik a kelet-európai, világirodalmi horizont tágításán, az értékes, modern művészeti törekvések meghonosításán, a marxista nemzettudat és internacionalizmus elvi alapján fáradoznak, azoktól, akik nem-marxista, polgári mentalitással elhanyagolják, sőt lenézik a népi-nemzeti meghatározottságú művészetet, a „modernség” jegyében összemossák a haladó és a dekadens törekvéseket, s olykor a nyugati „divat”-áramlatoknak még az epigonjait is magasabbra helyezik, mint az eredeti nemzeti értékeket. (Ilyen tendenciák fel-fel bukkannak a heti sajtó zsmnalisztikájában; Vajda Miklós, Ungvári Tamás és mások írásaiban; igényesen, de elvileg vitatható módon például Sükösd Mihály, Somlyó György és Mihályi Gábor egyes tanulmányaiban.) (...) A kritikai életben a jelentős eredmények mellett mutakozó negatív tendenciák lényege abban jelölhető meg, hogy a megnövekedett feladatokhoz képest nem erősödött kellő mértékben a kritika ideológiai megalapozottsága, bizonytalanabbá vált a marxista kritika értékelő szerepe, csökkent orientáló hatása.²⁵³

A nyolcvanas évek elején pedig már létezik a Színházi Kritikusok Céhe mint alulról jövő kezdeményezés, amelyet Koltai Tamás visszaemlékezése szerint kortársaival szerveztek meg. A Céh megalapítja a Színikritikusok Díját, amelyben díjazzák Kornis Mihály *Halleluja* című drámáját – miközben a kritika egy kisebb hányada elmarasztalja az előadást (erről a

²⁵² Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. 306.

²⁵³ Irodalom és művészetkritikánk néhány kérdése. *Kritika*, 1977/9. 21.

4.3.1 alfejezetben lesz még szó, a hatalom betiltja a díjátadást és egyéb retorziókkal is él).²⁵⁴ Ugyanakkor megjelenik a színikritikában egy, a rendszerrel nyíltan szembehelyezkedő csoport: a *Színház* szokásos októberi számában a betiltás ellenére is közli az 1980–1981 évi díjazottak listáját, holott Tóth Dezső ekkor nyíltan bírálja az engedetlen színikritikusokat.²⁵⁵ Érthető, hogy az új színikritikus generáció a kiüresedő rendszerben nem az eszméit csupán retorikai szinten érvényesítő irányítás mellett köteleződik el. Ennek megfelelően a színikritikusok egy része, akiket a kulturális emlékezet fontos szereplőként őrzött meg (pl. Molnár Gál Péter – *Népszabadság*, Létay Vera – az *Élet és Irodalom* kritikusa, későbbi filmkritikus), nem élvezett fontos hatalmi pozíciót. Hiszen kevésbé „vonalas” álláspontot képviselt, mint a szakma legnagyobb része. Egy 1981. november 11-i „vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről” jegyezte fel a minisztérium munkatársa, Svéd Pál, hogyan kommentálják a korabeli színikritikát Aczél György számára a színházi szakma prominens képviselői, és hogyan kéri számon a hatalmon a színikritika „rendteremtő” funkciójában bekövetkezett hiányosságokat.

Lengyel György arról beszélt (...) a stílusbővítési tendencia amely a hatvanas években kezdődött, oda vezetett, hogy ma már a realizmus vált vitatott stílussá, hódít a félreértelmezett avantgarde. Rendet kellene teremteni a stílusok között, megállapítani: milyen mű előadására melyik stílus jogosult. (...) Huszti Péter a kritikai hangvételt panaszkolta föl: elképesztő, milyen hangon nyilatkozhatnak kritikusok a sajtó hasábjain. Felhívta a figyelmet arra, hogy a főiskolás rendezőjelöltek csak valamiféle színpadi extremitással, „botrányrendezéssel” látják biztosítva pályakezdésüket. Mi lesz azzal a tehetséges fiatallal, aki egyszerűen az író darabját akarja megrendezni, eljátszani? Iglódi István is kapcsolódott Huszti véleményéhez: a sajtó az extremitásokat támogatja természetes hát, hogy ez orientálja a fiatalok törekvéseit. Vámos László szerint a sajtó, a színházkritika okozza a színművészet konfliktusait: egymásnak ugrasztja a művészeket. A színikritikában néhány felkészületlen, tehetségtelen kritikus /Mészáros Tamás, Koltai Tamás, Mihályi Gábor, Varjas Endre/ diktatúrája az uralkodó, akik megértés nélküli manipulátorok, olyan „revansisták”, akik kiszorultak az alkotásból, és most a színházellenes propagandát szolgálgják.²⁵⁶

Aczél György 1981-es találkozója a színházi alkotókkal és 1982-es találkozója a színikritikusokkal megmutatja, hogy a nyolcvanas évek elején már a kisrealizmuson

²⁵⁴ Ugyanabban az évben Csurka *Deficitje* és Ascher *Jövedelmező állás-rendezése* is díjazott volt, ezek szintén rendszerkritikus művek voltak, de a hatalomnak csak Kornis drámájával volt problémája. Imre Zoltán: Tretyak, te nem jelentesz? *Színház*, 2008/11. 60-68.

²⁵⁵ „...a közönség drasztikumokkal való sokkolása egyre szélesebb és nagyobb ellenállást váltott ki. Nemkülönben az, hogy a kritika egy része – lebecsülve az ettől idegenkedő társulatokat és közönségrétegeket – alkalmanként ilyesféle megoldásokban vélte fölfedezni színházművészetünk korszerűségét.” Színházi életünk időszerű kérdései – Tóth Dezső művelődésügyi miniszterhelyettes nyilatkozata. *Népszabadság*, 1982.8.4. 7.

²⁵⁶ *Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről.* 4–5.

szocializálódott színházi alkotók e hangadó csoportjának szemlélete sokkal közelebb áll Aczél elvárásaihoz, mint a színikritikusok új generációjához: nem csoda, hiszen éppen ezért is lehetnek hangadók. A következő idézet a kritikusok felelősségre vonásából való a *Halleluja* díjazása és a Nemzeti Színház vezetésében bekövetkezett változások után. A kritikus-Aczél találkozóra a Parlamentben került sor, amelyen, a feljegyzés szerint, huszonnégy színikritikus jelent meg.

Bevezetőjében Aczél elvtárs bírálta a hozzá előzetesen eljuttatott kérdések provokatív hangnemét, egyoldalú szemléletét. Elfogadhatatlannak tartotta, hogy a kérdések között egy sem volt, amely a közönség igényeire reflektált volna; hogy a kritikusok elhatárolják magukat a kultúrpolitikától.²⁵⁷

Látjuk azonban azt is, hogy a feljelentő színikritika kultúráirányítási technikájához, mint az a Kádár-korban végképp egyértelművé válik, nincs okvetlen szükség előzetes hatalmi megrendelésre, ahogy a színikritikus elkötelezettségére sem. A félelemkeltő mechanizmus működése szempontjából fontosabb a kritikus hatalmi státusza, közelsége Aczél Györgyhöz, beosztása, megbízásainak száma. Vagyis E. Fehér Pál, Pándi Pál, Király István, Rényi Péter példának okáért inkább alkalmas feljelentő olvasat előidézésre, mint a hatalommal nem bírók, a szinte megvetett, kevésbé fontos kritikusok köre. A feljelentéstől való szorongás természetéről – igaz, hogy az irodalmi folyóiratok szempontjából – egy recenziójában Pécsi Györgyi is ír.

A személyi kultusz éveire vonatkoztatva joggal tehetjük föl a kérdést: ki félt jobban? A hatalom az írótól vagy az író a hatalomtól? Alighanem az a helyes válasz, hogy a maga módján mind a kettő nagyon félt (...) a hetvenes-nyolcvanas években már jóval ellentmondásosabban működött a hatalom, ezeknek az éveknek a félelmei nem hasonlíthatók az ötvenes évek félelmeihez. Azonban az ébredező civil szféra alapvetően most is félelemben élt.²⁵⁸

Erről a kutatásom tárgyát képező, a sztálinista terrorral ugyan nem összehasonlítható (noha ugyanazokból a reflexekből gerjesztett), tudományosan igen nehezen megragadható félelemről azonban, írja Pécsi, inkább szépírók írhattak volna. Dokumentumokon keresztül – éppen e félelem látszólag banalitás mértéke okán – nagyon nehéz megjeleníteni, legfeljebb apró momentumokat kaphatunk róla.

²⁵⁷ *Feljegyzés a színikritikusokkal folytatott tanácskozásról.* 1.

²⁵⁸ Pécsi Györgyi i.m. 94–95.

Nagyon nehéz elképzelni a korabeli szorongást, mai olvasatban a fenyegető szavaknak már csak szálnalmas súlytalanságát és komolytalanságát hallja meg az utókor, és inkább röhögni volna kedve. (...) Ahogy az ország (tudott róla, vagy sem), a főszerkesztők is félelemben éltek, mert bizony-bizony le-lecsapott a bunkó. »Megszoktam, hogy pellengérre kerülünk« (Vörös László, egy irodalmi folyóirat hajdani főszerkesztője – betoldás tőlem, H.N.), holott nyilván nem szokta meg. De megtanultak együtt élni ezzel a rendkívül finom koreográfia szerint működő, állandó mozgásban lévő, a szellemi életre polipként rátekeredő, bénító cenzúrahálózattal. Tulajdonképpen megváltoztathatatlanak, mintegy sorsvérgzetnek tekintették az abnormalitást, a megalázást, de önbecsülésük és elemi igazságérzetük, és igen, az országért érzett felelősségük miatt a fenyegetés burkán keletkezett aprócska repedéseket megpróbálták újra és újra apránként tágítani. Ez volt a főszerkesztők szabadságharca, polgári engedetlenségi mozgalma.²⁵⁹

E félelemreflexek vezetnek át minket a dolgozat főbb téziseihez, hiszen a kutatás célja, hogy megvizsgáljuk, hogyan reagáltak a Kádár-korszak színikritikusai a mostanáig értelmezett kontextusból következő – hol több, hol kevesebb alappal rendelkező – szorongásaikra a különböző évtizedekben; egyáltalán mikor, milyen válaszlehetőségek jöttek számításba; és beszélhetünk-e a „főszerkesztők szabadságharca” mellett a színikritikusok polgári engedetlenségi mozgalmáról.

4.3.1. Színikritika kényszerpályán

Kritika a nyilvánosság mögött – Kritika és nyilvánosság – Feljelentő kritika – Feljelentő riport- és publicisztika – Fordított „feljelentés” – Fantomfeljelentés – Bábáskodó színikritika

Ebben az alfejezetben ismertetem azt az 1956–1989 között létező és változó kényszerpályát, amely ezen időszak színikritikáját jellemezte. A minisztérium munkatársa, Köhāti Zsolt 1971-es interpretációja szerint a kortárs színikritikát meghatározó dilemmák között a színházi szakma problémaként említi az „avantgarde ösztönzéseket”, amelyeket a színházak a kritikától kapnak; de szóba került ezzel ellentétes, a feljelentő kritikához szorosabban tartozó problémakör is: a negatív kritika művelhetőségének radikális beszűkülése.²⁶⁰ **A dolgozatban öt színházi sajtótípust különböztetnek meg abból a szempontból, miképpen reagálhatott és reagált a Kádár-kori színikritika a „vesélyeztetettnek” vélt előadásokra 1956 és 1989 között. Ez az öt típus: a bábáskodó**

²⁵⁹ Pécsi Györgyi i.m. 95.

²⁶⁰ Egy 1977-es feljegyzésben Köhāti Zsolt, a minisztérium munkatársa a pártvezetés tájékoztatása céljából összegyűjti, milyen fontosabb észrevételek hangzottak el néhány színházi egyeztetésen (Győr, Madách, Radnóti, Debrecen, Békéscsaba). Beszámolója így módon számos egymásnak ellentmondó, név nélkül feljegyzett véleményt tartalmaz a korabeli színikritikáról is. *Feljegyzés néhány színházi megbeszélés tapasztalatairól.* MSZMP KB TKKO. OSZMI Archivum. 1977. 02.14.1-2, készítette: Köhāti Zsolt. (gépirat)

kritika, a feljelentő kritika; a feljelentő riport és publicisztika; a fantomfeljelentés és a fordított feljelentés. E típusok között többek közt három sajtóműfajt (a színikritikát, a riportot és a publicisztikát), támadó vagy védelmező sajtó nyelvezetet és ezek kombinációját, illetve például az adott típusra leginkább jellemző időszakot különítettem el. Az öt sajtótípus esetében a lehetséges adminisztratív következmények alatt nem mindegyik esetben kell ugyanazt értenünk, és van olyan típus is, amely esetében adminisztratív következmények egyáltalán nincsenek. A már a bevezetőben ismertetett elemzési szempontok leglényegesebb pontjait illetve az egyes típusok főbb jellemzőit a **2. táblázat** foglalja össze.

A sajtó válaszlehetőségei a „túrt” és „tiltott” kategória határán elhelyezkedő előadásokra 1956 és 1989 között

	Bábáskodás	Denunciálás			
Típus	Bábáskodó színikritika	Feljelentő kritika	Feljelentő színházi riport/ publicisztika	Fantom-feljelentés	Fordított „feljelentés”
Jellemző időszak	1956–1989	1963-ig	1963 után		
			(1963-ig is előfordul) de jellemzően a 70-es évek elején	1963–1989 Különös tekintettel a hetvenes évek végétől kezdve, a második nyilvánosság megjelenésével	
Nyelv	Ideologikus: ügyvédi.	Ideologikus: elsősorban ügyészi (de megjelenethet benne az ügyvédi érvelés is: például elmarasztalja az előadást, de az alkotókat megvédi).			
Mi a vád? Mi az „ideológiai bűn”?	Felmenti az alkotókat és a művet a „rendszerellenesség” vádjá alól.	Kollaboráció a hatalommal szemben: rendszerellenesség Vagy a színházi alkotók, vagy a színház vezetése, vagy a drámaíró elmarasztalása a rendszerellenesség bűnében.			Kollaboráció a hatalommal.
Mi az ítélet?	Előfordulhat, hogy az előadás rövidebb szériát fut, de jellemzően nincs politikai következmény	Az előadás levétele a műsorról, elbocsátás.	A cikket megelőző szankciók elmehetnek a tiltásig. A cikk lehet nyomásgyakorlás pl. az ország elhagyására	Előfordul, hogy az előadás rövidebb szériát fut, de jellemzően nincs politikai következmény.	A választott közösségből való kiközösítés. (A gyanút kiváltó írást viszont nem követik politikai szankciók).
Válaszra van-e lehetőség?	Igen	Nem	Inkább nem	Igen	Igen
Időzítés	–	Előzetes/ utólagos.	Post factum (utólagos)	–	Előzetes.

2. táblázat²⁶¹

²⁶¹ Az egyes típusokhoz megadott időszakok nem jelentenek kizárólagosságot, csupán az adott típus előfordulására leginkább jellemző periódust hivatottak jelezni.

Kritika a nyilvánosság mögött

Mivel a kritika előfeltétele a nyilvánosság, abszurdnak tűnhet a nyilvánosság mögötti kritikával kezdeni. Ráadásul a kutatás nem terjed ki a feljelentés nem nyilvános aspektusára: a besúgásra. Ugyanakkor ezen az egyetlen ponton mégis muszáj megjegyezni, hogy míg a korszak kritikusainak egy része bizonyos értelemben feljelentésre használta a kritikát, az ügynökök egy része „kritikának” tekintette a jelentést. A **jelentés mint színikritika** kétségtelenül groteszk kortünet: a korszakban bizonyos műfajok, elsődlegesen a neoavantgárd műfajok (pl. Halász Péter-féle lakásszínház) egyetlen kortárs „kritikai” recepcióját a besúgóhálózat szolgáltatja. Molnár Gál Péter jelentései (Luzsnyánszky-dosszié és annak tanulmányjellege)²⁶² illetve Bódy Gábor („Pesti” és annak kritika-jellege)²⁶³ egyaránt bizarr módon felkínálják önmaguk elméleti olvasatát. A besúgóí jelentés mint színikritika értelmezése alighanem a korszak kritikus szerepeinek egyik sajátos szereplehetősége.

Kritika és nyilvánosság

Első ránézésre úgy tűnhet, a korszak „tűrt” és a kortárs vélekedések szerint kevésbé „tűrt” státuszú előadásairól szólva, a színikritikus két attitűd között választhatott, amennyiben szólni kívánt vagy szólnia kellett egy előadásról: megpróbálhatta megvédeni, vagy bírálni. Kevésbé a tényszerű valóságot, mint inkább a dilemma nehézségét – azt viszont annál szemléletesebben – mutatja meg egy gyakran idézett fabuláció arról, hogy Molnár Gál Péter „teremtette meg” a színészportré műfaját, azért, mert nem akart állást foglalni egy bemutató politikai üzenetében.²⁶⁴ Természetesen a mimografikus leírások már sokkal korábban megjelentek, ahogyan a színészportré műfaja is, Molnár Gál Péter pedig a megjelölt 1958-as évben még nem írt a *Népszabadság*ba színészportrékat, vagyis a történet ebben a formában

²⁶² Fonyódi Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában: III/III: a „vágatlan” Luzsnyánszky dossziéje*. Budapest, Magyar a Magyarért Alapítvány, 2005.

²⁶³ Bódy Gábor: *Végtelen kép*. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996.

²⁶⁴ „A *Népszabadság*ban természetesen kellett róla írni (egy politikailag terhelt 1958-as előadásról – H.N.), de a politikai újságírók nem akartak, mindenki tologatta ezt a feladatot. Mígnem rátolták a kultúrrovatra, és ott is a leggyengébbre szignálták ki a feladatot: Molnár Gál Péterre. Mit csináljon? (...) Végül azt találta ki, hogy kritika címén több színészportrét ír, viszont egyáltalán nem ír sem a darabról, sem a koncepcióról, csak a színészekről. Kínjában kitalálta a színészportré műfaját, ami addig nem létezett, és nem is létezik sehol máshol a világon. Magyarországon és a volt Szovjetunió kivül sehol máshol nem találni ilyet. Azért találták ki a szovjetek, hogy a cenzúra dacára is lehessen a színházról beszélni.” Melléklet: interjú Spiró Györggyel.

Ugyanakkor meg kell említeni, hogy 1957 és 1959 között nincsenek a *Népszabadság*ban Molnár Gál Pétertől színészportrék. 1958-ban viszont megjelent Gyárfás Miklós *Színész-könyv* című könyve, tele színészportrékkal: Gyárfás Miklós: *Színész-könyv*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958.

nem felel meg a valóságnak. E városi legendaként továbbélő mítosz mégis érzékletesen szemlélteti azt a valós kényszert, amelyből a kritikusnak kétségtelenül valamifajta alternatívát és kibúvót kell találnia, ha nem akar feljelentés gyanújába keveredni.

Nagyobb kérdés – mint azt láttuk is –, hogy a kritikusnak, illetve annak az orgánumnak, amelyben publikál, mekkora mozgástere van. Ha tehát azt szeretnénk megfigyelni, milyen értelemben alakul át a Kádár-korszakban a sztálinista feljelentő kritikai modell, érdemes jóhiszeműen eljárunk. A korszak kritikáit olvasva feltűnő, milyen erős volt akkor is a munkáját komolyan vevő kritikus vágya őszinte véleményének kifejezésére, megmondani, mit gondol valójában. Az államszocialista rendszerben nyíltan vagy burkoltan a kritikus ideológiai hatalmának a pártállam adja kivételes súlyát, ezért olyan aggályos egy művet eszmeileg elmarasztalni, ezért tartózkodik sok kritikus attól, hogy kimondja, amit gondol, nehogy feljelentésnek nézzék, nehogy következményei legyenek. Koltai Tamás számol be interjúnkban arról, hogyan szocializálódik ebben a közegben a fiatal kritikus:

Csak egyszer tettem rá egy lapáttal. Eörsi *Sírkő és kakaó* című darabjáról nagyon korán írtam a *Népszabadság*ba; erkölcs és hatalom kérdését pedzegettem óvatosan, mert a darab egy eltartási szerződésről szól, és én beleírtam, hogy ez egy társadalmi szerződés. Eörsi utólag azt mondta, egyedül én értettem meg, mire gondolt, de az is lehet, hogy más is megértette, csak nem akarta leleplezőleg leírni, és egy kicsit el is kellett a darabtól határolni magam. (...) Pándi ugyan nem mondott erre semmit, de pár évvel később a Széchenyiről már nem így írtam.²⁶⁵

A vágy az őszinte vélemény és a kritikai-értelmezésbeli finom észrevételek kerülő utakon való megfogalmazására különösen a „veszélyeztetettnek” ítélt előadásokról alkotott elmarasztaló kritikák esetében tehát könnyen vezethetett a feljelentő kritika gyanújához: hiszen az uralkodó ideológiától idegenként kategorizált alkotó művéről megfogalmazott bármely negatív kritika egy központilag irányított kulturális térben könnyen művészeti – ideológiai feljelentésként is olvasható, különösen a pártközeli lap hasábjain. A marxizmustól idegennek nyilvánított alkotók „ideológiai bűne” persze jellemzően nem ideológiai természetű: elsősorban az alkotó személyének, a párttal ellenkező érdekű politikai szerepvállalásának, rendszerellenességének szól.²⁶⁶ Miközben a táguló „tűrt” kategória

²⁶⁵ Melléklet: interjú Koltai Tamással. Idézet a kritikából: „Eörsi azonban nem elégszik meg ennyivel. A »mögöttes« sikon az öregasszony minden hatalom megtestesítője (a dráma terminológiájával élve: a világszellem). (...) A drámának ez a mindent összemosó, számunkra elfogadhatatlan hatalomkonceptiója további szélsőséges általánosításokhoz vezet.” Koltai Tamás: Eörsi István – *Sírkő és kakaó*. *Népszabadság*, 1968. január 16. 7. (A szerző második *Népszabadság*-kritikája).

²⁶⁶ „Amíg a Pártnak érdeke – mondta az ifjú ember, messze fölöttem, mert beszélgetésünket álló testhelyzetben bonyolítottuk le –, hogy 56 ellenforradalom legyen, addig nem tűrhetünk olyan szövegeket, amelyek bizonyos

ellenére a látszat kedvéért továbbra is kötelező a nyilvánosságban az ideológiai nyelvhasználat: de ezen belül egyaránt lehet szó ügyészi, vagy ügyvédi évelésről és e kettő kombinációjáról (például a kritikus elmarasztalja az előadást, de felmenti az alkotókat). A denunciálást elkerülni vágyó kritikus számára azonban számos esetben a hallgatás lehet a legbiztonságosabb döntés: Fekete Sándort idézi egy tanulmányában Takács Róbert: „...vannak olyan kérdések, amelyek érdemleges tárgyalására jelenleg nem látok módot, s ezekkel én elvből nem foglalkozom.”²⁶⁷ Ha azonban megszólal, a (színi)kritikus ebben az erőterben kényszerpályán mozog: ez tehát az erőter, amely a Kádár-korszak színházi denunciálásainak eltérő – szándékos és nem szándékos – eseteit eredményezi. **Bár az öt most ismertetésre kerülő típus közül csak az elsőt nevezem feljelentő kritikának – utalva a hozzá tartozó adminisztratív következményekre –, a Kádár-kori denunciálásnak éppen az a jellegzetessége, hogy benne mind az öt típus feljelentő színezetet kaphat: legfeljebb a feljelentés funkciója változik meg a másik négy típus esetében, tehát 1963 után.**

a) Bábáskodó színikritika

A „bábáskodó” színikritika a Kádár-korszak legkedveltebb kritikai szereplehetősége. Példáinak száma a rendszer puhulásával összefüggésben egyre nő (ahogyan tágul a kritikus szabadságának mértéke), a hetvenes évek második felében már egyértelműen meghatározó. Kiváltó oka, hogy a „veszélyeztetettnek” gondolt műről a kritikus nem meri leírni esetleges negatív meggyőződését, és pozitív vélemény esetén sem mindig meri a mű tényleges esztétikai jellemzőit megnevezni, nehogy veszélybe sodorja az előadást és az alkotókat. Mivel a kritikus itt nem az irányítás által kijelölt feladatát teljesíti (noha elfogadja a számára felkínált mozgásteret), e típus megjelenéséhez szükség van viszonylagos mértékű szabadságra. Ezért a bábáskodás elsősorban 1963 után jellemző, és ezért sem társulnak hozzá látványos adminisztratív következmények, súlyosak pedig egészen biztosan nem. De megkülönböztető vonása, hogy a kritikus ebben az esetben egyáltalán nem fogalmaz meg a műalkotással szemben „vádát” hanem az „ideologikus ügyvéd” szerepébe lép, az alkotókat és a színház vezetését egyaránt felmenti a „rendszerellenesség” vádja alól. Bár e dolgozat a feljelentéssel foglalkozik, ezért csak egyetlen a „bábáskodásra” vonatkozó esettanulmány fért

56-os magatartásformákat glorifikálnak. (...) Ezek szerint, gondoltam, a magukat marxistának nevező diktatúrák tulajdonképpeni filozófiája a neopozitivizmus...” Eörsi István: Az elfojtás – és elfojtása (1989). In: uő: *Üzenet mélyvörös levélpapíron, esszék és publicisztikai írások*. 91-92.

²⁶⁷ Takács Róbert: Sajtóirányítás és újságírói öncenzúra az 1980-as években. 64.

bele, e típus a Kádár-korszak színikritikájának legjellemzőbb – legnagyobb számban képviselt szereplehetősége a „veszélyeztetettnék” vélt alkotók recepcióját tekintve.

A „bábáskodás” fogalmát Ruszt József használta arra a „hivatalosan ellenőrzött”, azaz „bábáskodó”²⁶⁸ szolidaritásra, amely a diktatórikus közegre való tekintettel az egyetemi színjátésszók között egyfajta cinkos támogatásként létrejött az egyébként jellemző rivalizálás helyett. A kritikára vonatkoztatva az elnevezést, „bábáskodás” alatt szintén egyfajta támogató, cinkos magatartást kell értenünk. Noha talán pontosabb (bár talán túl körülményes) volna a szókratészi bábáskodás fogalmát követve „fordított” bábáskodó kritikának nevezni ezt a típust. A kritikus ugyanis ebben az esetben azért dolgozik, hogy a hatalom számára tolerálhatóvá, elfogadhatóvá alakítson egy művet, így az értelmezés során valószínűleg nem a mű valós, a rendszernek nem tetsző jelentése „jön napvilágra”, hanem a rendszer számára elfogadhatónak vélt, torzított-puhított értelmezés hazugsága. Ez a típus értelemszerűen tehát a mű alkotója fölött bábáskodik, miközben kénytelen a műalkotás lényegét úgy szólván, fordított bábáskodással megszüntetni az értelmezés során. Ha a fantomfeljelentés a feljelentés szimulációja, akkor a bábáskodó kritika magáé a művészetkritikáé.

Ennek két jellemző oka lehet: a) a bábáskodó kritika vagy azért szimuláció, mert a művet egy másik, a műtől független, de a hatalom szempontjából kíváncsian koordinátarendszerben helyezi el (**eklektikus érvelés**),²⁶⁹ vagy b) a kritikus egyáltalán nem ír arról a rendszerellenes utalás-hálóról, amelyet az előadás használ (**hiányos érvelés**). Létezik ugyan egy harmadik lehetőség is, amikor a kritikus „csökkenti” a műre kiszabható szankciót azáltal, hogy a művet egy kisebb „hibája” miatt marasztalja el, és nem említi meg a fő tabut, amelyet az előadás vagy a dráma megsértett, ez az **ügyvédi érvelés** egyik eseteként értelmezhető. Különösképpen ez utóbbi esetben merülhet fel az a kérdés, hogy mi dönti el az ilyen kritikáról, hogy feljelentés vagy védelem? A mű további sorsa – bekövetkezik-e a várt szankció? A kritikus szándéka? A megrendelés ténye? Hogy felhasználja-e a hatalom a kritikát saját céljaira, egy szankció nyilvános indoklására? Alighanem külön-külön e válaszok mindegyike csak leegyszerűsítő feleletet adhat a fenti kérdésre, de **tipológiámban szigorúan csak azt neveztem bábáskodó kritikának, ahol senkivel és semmivel (sem az alkotókkal sem a drámaíróval, sem a színház vezetésével, de még a műalkotással szemben) sincs**

²⁶⁸ „Ez időben hasonló mozgások indultak meg a vidéki egyetemeken is, bár kapcsolataink meglehetősen improvizáltak és hivatalosan ellenőrzöttek, »bábáskodóak« voltak.” Várszegi Tibor (szerk.): Ruszt József visszaemlékezése. In: uő: *Felütés – Írások a magyar alternatív színházról*. 1990. 45.

²⁶⁹ Hermann István: A kritika profilja. *Társadalmi Szemle*. 1973. 4. 14–22. Illetve: Szilágyi Ákos: *Irodalompolitika és legitimáció*. (1983). 26.

megfogalmazva a „rendszerellenesség” vádjá. Hiszen ellenkező esetben a feljelentés valamilyen formája is megjelenik a cikk érvrendszerében.

A bábáskodás mint kritikai attitűd abból a premisszából indul ki, hogy a körkörös nyilvánosság természetéből következően mást jelent egy tabu szankcionálásában, ha az információ, hogy az előadásban tabu látható, szájhagyomány útján terjed, illetve ha sajtónyilvánosságot is kap. A színház tehát csak egy mikroközösség felé vállalja politikai üzeneteit, a szélesebb nyilvánosság előtt nem, ez alkotja a „túrt” működés mozgásterét. A bábáskodás többnyire semmitmondó kritikai érvelése tehát szintén a kritikával szembeni hatalmi elvárásra adott válasz, amely természetesen sem az alkotók reális önértékelését, sem a közönség orientálását nem segítette elő, viszont idővel egyre gyakoribb magatartásnak bizonyul a „veszélyeztetettnek” tekintett előadások recepciójában. A hetvenes évek elején az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalása azonban éppen arra mutat rá, hogy nem marad rejtve előtte e stratégia „taktikus” jellege.

A marxista ideológia számára e téren nyíltabb vitapartner az a nézetrendszer (például a *Vigiliában*), amely bevallottan nem marxista, mint az, amely gyakran marxista frazeológiába burkoltan, nehezebben felismerhetően jelenik meg, de tartalmában azonosul az ember és a világ megítélésének polgári mértékével.²⁷⁰

A bábáskodó technika tehát legtöbbször a kritika **eklektikus érvrendszerében** érhető tetten, „amely nem engedi érvényesülni (...) a művek igazi jellegét.”²⁷¹ A kritikus arra törekszik, hogy ne lehessen egyetlen markáns irányzat elkötelezettjeként elmarasztalni, vagyis mind a kritika, mind az eredetileg karakteres mű karaktermentességet mutat:

...a sajátos eszmei-ideológiai, művészi szólamok politikailag tolerálható szólamokká való átalakítása az absztrakt esztétikai érték nevében.²⁷²

Az eklektikus érvelés módszereként és végtermékeként Szilágyi a „sterilizálást” említi. A „sterilizálás” során a kritikus ugyanis fából vaskarika eljárást művel, hiszen, bár a művelet a szerző védelmét szolgálja, a művet mint „valami mást” kell megvédenie.

...eredeti minőségüket feloldja, zárójelbe teszi, nagyvonalúan megbocsátja; másodszor minden érdemi kritikát, sőt méltatást is mint inszINUÁCIÓT, politikai feljelentést, stb. kell félresöpörnie.²⁷³

²⁷⁰ Irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdése. 20.

²⁷¹ Hermann István. i.m. 21.

²⁷² Szilágyi Ákos: Irodalompolitika és legitimáció. (1983-as változat), 26.

A bábáskodó attitűd másik jellemzőjeként ír Szilágyi az „absztrakt értékvédelem” kedvelt eljárásáról.

Ennek megfelelője a kritikában a **leltározó objektív**, az **irodalomtörténetivé stilizált**, a **múzeumőr attitűd**. Ifjú és vén, korosodó botrányhős és halhatatlan aggastyán egyként szentté avatódik itt, csak hogy kivonható legyen a kor irodalmából, amelyben mindenféle politikai és irodalmi baj érhetné őket. A vitatottak, az eltűrték létezését úgy próbálják elvitathatatlanná tenni, hogy klasszikussá stilizálják őket. Mintha már nem is itt élnének, hanem abban az egyetemes, művet mű mellé állító nagy múzeumban, amely – e téves elképzelés szerint – az irodalom lakhelye /valójában: halottasháza/.²⁷⁴

A bábáskodó kritikák magas számából következtethetünk arra, hogy a hetvenes évek közepére olyan **kritikai kultúra alakul ki Magyarországon, amely a hatalom szempontjából problematikus műalkotást jellemzően védelmezi. És amellyel szemben elvárásként is megfogalmazódik a kötelező tekintélytiszteltet.** A bábáskodó kritika gyakorlata és az, amiről pedig a kritika hallgatni kényszerült, egyaránt könnyen mitikus színezetet adhatott egyes előadásoknak, és megemelte ezeknek a társulatoknak a jelentőségét akkor és a kulturális emlékezetben egyaránt. Szilágyi Ákos joggal mutat rá „Az eklektikus kritika szervesen hozzátartozik a negatív konszenzushoz az irodalomban.”²⁷⁵ **Voltaképpen ugyanúgy a negatív konszenzus terméke, mint a feljelentő kritika.**

A paradox az, hogy az eklektikus kritikus azt képzei, az ő tevékenysége tette és teszi lehetővé, hogy az állam toleránsabb viszonyt alakítson ki az irodalomhoz és elismerje olyan szerzők és művek létezését, amelyeket korábban törvényen kívül helyezett; valójában éppen a megváltozott politizálódási mód, az önkorlátozás és a tolerancia **politikai gyakorlata** teszi lehetővé az eklektikus kritikát és bizonyos mértékig szüksége is van rá. Ugyanis az eklektikus kritika végül is ideologikus elismerésben részesíti ezt a toleráns viszonyt, megideologizálja a monopolhatalom nem-monopolisztikus felhasználásának politikai gyakorlatát. Ebben az értelemben pedig legitimálja ezt a politikai gyakorlatot: a nem-intézményesített türelem és a mű-atomizáló, absztrakt módon értékvédő irodalompolitika apológiája.²⁷⁶

Feljelentő kampány a bábáskodás típusához értelemszerűen nem tartozik, de a vonalasság más szintjét követeli meg a *Népszabadság*, a *Népszava*, a szaklapok. Még a **pártlap is kifejleszti az ügyvédi érvelés néhány sajátos formáját**, amely azonban

²⁷³ Szilágyi Ákos: Irodalompolitika és legitimáció. (1983-as változat), 26.

²⁷⁴ Szilágyi Ákos: Irodalompolitika és legitimáció. (1983-as változat), 27.

²⁷⁵ Szilágyi Ákos: Irodalompolitika és legitimáció. (1983) 28.

²⁷⁶ Szilágyi Ákos: Irodalompolitika és legitimáció. (1983) 28.

előfordul, hogy egyúttal az ügyészi érvelést is alkalmazza: csakhogy az ősbűn, az erkölcsi vétség helyett a pártlap-kritikus a „tévedés” vagy a „zavaros koncepció” enyhébb vádjának alkalmazásán keresztül veszi védelmébe az alkotókat. Sőt, a *Népszabadság*ban bábáskodó kritikát is találunk 1979-ből. Koltai Tamás, kritikai életművét összegző, *Zsöllyerablét* című válogatáskötetében a Csurka István *Deficit* című darabjából készült előadásról írott kritikájához a következő felvezető szöveget írta:

Csurka István drámáinak, annak ellenére, hogy hogyan „feküdt” politikailag – erről egy magamfajta körön kívüli nem tudott semmit –, mindig volt egy kis „ellenzéki stichje.” A kritikának: „meg kellett védenie”, nehogy baja essék: be kellett bizonyítani, hogy „belülről kritizál”, hogy nem „ellenség”, hogy „értünk aggódik”, nem ellenünk van, hanem velünk. Hát, körülbelül így nézett ki egy bizonyítási eljárás a Párt lapjában, a *Népszabadság*ban.²⁷⁷

Koltai Tamás e kritikájában leírja, hogy a *Deficit* „éppúgy a fényes szelek nemzedékének számonkérő darabja, mint a *Ki lesz a bálanya?* volt korábban...”²⁷⁸ vagyis úgy állítja be a szerzőt, mintha nem rendszerkritikus módon, hanem a rendszer alapjai mentén fogalmazná meg társadalombírálatát. Morális és ideológiai értelemben védelmezi a drámaíró: „Csurkának itt nem egészen sikerült a realista dráma és a szimbólum egymásba öltése, vagyis éppen a csattanó, a hegedűtok (amibe – igaza van W-nek – végül is hegedű való) nem „sül el”. Alapállásában azonban nincs sandaság...”²⁷⁹ Koltai azt is fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a befejezés „nem épp megkönnyebbült, de nem is pesszimista...”²⁸⁰ A negatív legitimáció politikájának köszönhetően tehát gyakran a „védelmező” intencióval született kritika szerzőjének is úgy kell tennie, mintha léteznének még „veszélyeztetett”, védelemre szoruló alkotók, vagyis a kritikus így is a monopolisztikus hatalomgyakorlás érdekében alkalmazott legitimációs politika részévé válik. Ezért a bábáskodás szintén értelmezhető a rendszer egyfajta legitimálásaként.

²⁷⁷ Koltai Tamás: Elsül-e a hegedű-tok? In: uő: *Zsöllyerablét*, 267.

²⁷⁸ Koltai Tamás: Elsül-e a hegedű-tok? 265.

²⁷⁹ Koltai Tamás: Elsül-e a hegedű-tok? 265.

²⁸⁰ Koltai Tamás: Elsül-e a hegedű-tok? 266.

b) Feljelentő kritika

A feljelentő kritika típusának megkülönböztető vonása nem az ismeretlen szerzői szándék, hanem, hogy a kritikus a színházi alkotókkal, drámaíróval, esetleg a színház vezetésével szemben az uralkodó ideológia mentén a „rendszerellenesség” vádját fogalmazza meg, és hogy ezzel egyidejűleg hozzá viszonylag látványos „szankciók” is tartoznak (a cikk megjelenése előtt vagy az után). Ez utóbbi az oka annak, hogy e típus a Kádár-korszakban nem, legfeljebb annak korai periódusára jellemző. A konszolidációs folyamat befejeztével tipikusan gyanú formájában él tovább, noha az általános gyakorlat bizonyos elemei fennmaradhatnak, erre kínál a disszertáció egy részletesebben elemzett példát 1963-ból. A megfigyelhető adminisztratív következményeken természetesen a feljelentő kritikáknál sem sztálinista típusú nyílt erőszakot kell érteni, inkább egy mű betiltását, vagy egy érintett elbocsátását.

A betiltás ténye és az elbocsátás politikai oka közötti összefüggés e típus esetében sem bizonyítható, hanem sejtetett. A politikailag fel- vagy kihasznált cikk ideológiai vádemelése megelőzheti vagy követheti is a politikai intézkedést. Funkciója ezzel összefüggésben az adminisztratív intézkedések hol előzetes, hol utólagos indoklása a nyilvánosságban és a határok pontos kijelölése. És bár a feljelentő színikritikával járó adminisztratív szankciók eltűnésére a rendszer ígéretet tesz, amelyet nagyrészt be is tart, de cenzúra hiányában az esetleges politikai beavatkozások mellőzését törvényi háttér nem szavatolhatja, lévén, hogy éppen ebben rejlik a negatív legitimáció politikájának lényege.

A kritikus megfogalmazza a rendszerellenesség problémáját mint vádat, elhatárolódik a műtől, elmondja, mit talál benne elfogadhatatlannak, vagyis elvégzi a kritika az irányítás által kijelölt feladatát. Esztétikai érzékét sok esetben zárójelbe teszi eszmei elkötelezettsége javára. A feljelentő kritika retorikájának állandó momentuma, hogy az **ügyészi (más szóval: rendőrhatalom) érvelésre emlékeztet**, vádpontok felsorolásából áll. Bár elképzelhető, hogy megjelenik benne az **ügyvédi érvelés** is, amennyiben felment bizonyos alkotókat, mindeközben azonban legalábbis a műalkotást (jelen kutatás esetében, az előadást) feltétlenül elmarasztalja az ideológiai „bűnben.” Megkülönböztető jegye tehát az ügyészi – ideológiai vádemelés valamilyen formája, a „rendszerellenesség” megfogalmazása bármely „vádlattal” szemben legyen az élő személy vagy élettelen műalkotás.

A dolgozatban elemzett feljelentő színikritikákban meghatározó, majdnem kampányszerűnek nevezhető hadjáratot képez a polgári dekadencia elleni küzdelem, amely fogalomnak „...nem formai vagy tehetségbeli, hanem mindenekelőtt tartalmi-világképzeti

kritériumai vannak”²⁸¹ – olvasható az MSZMP Kulturális Elméleti Munkaközösségének 1966-os tanulmányában. A polgári dekadencia mint precíz értelemben soha meg nem határozott gumifogalom tehát, bár műalkotásokra alkalmazandó kritikai kategória, mégis, a fenti idézet alapján nem esztétikai, hanem ideológiai fogalom. Lehetőséget teremt az ötvenes évek végén – hatvanas évek elején a kritikus számára, hogy a problematikus alkotó művét ideologikus alapon megbélyegezze, anélkül, hogy műalkotásként, esztétikai értelemben kéne közelítenie a kritika tárgyához. Vagyis a polgári dekadencia olyan vád, amely a rendszer bármely ellenségére önkényesen ráfogható. Ugyanígy működik például az egzisztencializmus mint vád, a kommunista nyelvhasználat ezen irányzatok hatását mint megbocsáthatatlan hibát mutatja ki az adott előadásban. Az ideológiai vádak mögött meghúzódó valódi „bűnelkövetés” azonban mindvégig a rendszerellenesség.

Az 6. fejezet két feljelentő kritikai esettanulmánya arra a különbségre kínál példát, hogyan változik meg a technika alkalmazhatósága 1957 és 1963 között. A konszolidáció viszonylagos befejeződésével azonban végképp nem tekinthetjük a feljelentő kritikát reprezentatív típusnak. Ugyanakkor ez a példa 1963-ból alkalmas annak megmutatására, hogy hiába nem jellemzőek többé az adminisztratív következmények, éles cezúrák nincsenek. Még a nyolcvanas évek elején (1981) is találunk példát arra, hogy a hatalom adminisztratív eszközöket alkalmaz több tényező együttes összejátszása okán. Imre Zoltán *Halleluja*-tanulmánya e tényezők között a párhuzamos lengyel eseményeket, Tóth Dezső korábban említett – az előadást és az előadást védő kritikusokat érő – bírálatát²⁸² és néhány negatív színikritikát is említ.²⁸³ Az adminisztratív intézkedés szükségességéről nyilván nem az újságíró dönt, ez a politika magasabb szintjein dől el. Ugyanakkor volt már róla szó, hogy egy írás adott esetben utólag is kihasználható a kultúráirányítás számára. A következmények

²⁸¹ Az irodalom és a művészetek hivatása, Az MSZMP Kulturális Elméleti Munkaközösségének tanulmánya, 1966. In: Bojtár Endre és Szerdahelyi István (szerk.): *A művészet pártosságáról*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1983. 168.

²⁸² Színházi életünk időszerű kérdései – Tóth Dezső művelődésügyi miniszterhelyettes nyilatkozata. *Népszabadság*, 1982.8. 4. 7.

²⁸³ „Ennek köszönhető, hogy a párt hivatalos lapjában, a *Népszabadság*ban Zappe László írása is a fenti útmutatások mentén bírálta a *Halleluját*. Az előadás világszemléletével egyet nem értő álláspontját olyan egyszerű kijelentésekben artikulálta, mint hogy „nem ilyen a világ körülöttünk”, vagy pedig olyan szakmainak látszó érvekkel bagatellizálta, mint: „erre a világrépre dramaturgiát építeni is igen nehéz”, „az előadásban alighanem szükségképpen elsikkad az alapvető szerkesztési elv”, a nemzedékek közti kommunikáció problematikus viszonya az előadásban „még kevésbé nyilvánvaló, még nehezebben megfeythető allegória, mint a dobozban őrzött nyuszi-Gyuszi”. Cikkének befejezésekkppen pedig a Nemzeti feladatáról szóló, később Tóth által is alkalmazott érvet hozta fel: „Feltehető, hogy a *Halleluja* tetszeni fog azoknak, akik vonzódnak ahhoz a nem túl mély és nem is mindig igaz groteszk szemlélethez, amelynek mostanság terjed a divatja. Más kérdés, s ugyancsak mérlegelendő, hogy vajon éppen a Nemzeti Színház együttesének-e a dolga, hogy figyelmét az efféle múló módiknak szentelje.” Zappe László: *Halleluja*. Kornis Mihály színműve a Játékszínben. *Népszabadság*, 1981. június 17. 7. Idézi: Imre Zoltán: Tretyak, te nem jelentesz? 67.

között szerepel a már említett díjátadás (Színkritikusok Díja) betiltása, de mindez együtt ahhoz is elegendő nyomásgyakorlásnak bizonyul, hogy a hatalom pártfegyelmi vizsgálatot kezdeményezzen és leváltsa a Nemzeti igazgatóját, Sziládi Jánost. Egyes esetek tehát a „hibrid” irányítás kirajzolta erőterében továbbra is emlékeztethetnek korábbi esetekre.

c) Feljelentő színházi riport és publicisztika

A feljelentő színházi riport és publicisztika típusa 1963 után eltűnőben van és végképp nem reprezentatív a hetvenes évek elején, vélhetően a reformoknak a brezsnyevi politikát követő visszavonásával hozható összefüggésbe illetve Aczél átmeneti háttérbeszorulásával. De éppen anakronisztikus, korábbi reflexeket idéző jellege okán alkalmas az 1963 utáni irányításpolitikai illusztrálására: a hatalom egyének ellen ekkor már nem alkalmazza a tiltás és a rendőrségi nyomozás fegyverét, a rendszer alapjait fenyegető csoportosulások ellen azonban igen. Az újságíró pedig ebben az esetben vagy megrendelést teljesít (az is előfordulhat, hogy túlteljesít), vagy buzgón elébe siet a hatalom „igényeinek.”

Jellemzően adminisztratív beavatkozás előzi meg (nyomozás, rendőrségi zaklatás, a tiltások-eltiltások különféle formái egészen a betiltásig). **Vagyis e típusra elsősorban a posztumusz, ún. „post factum” feljelentés jellemző, amely a nyílt konfrontációt kerülő hatalom utólagos – preventív – megoldása fenyegető üzenetének eljuttatására a potenciális elhajlók felé.** A cikksorozat ezért olyan benyomást kelt, mintha további, még súlyosabb szankciókkal fenyegetné az érintetteket és a „jövő elhajlóit.” Azt kifogásolva, hogy egy csoport (pl. újbalosok) nem fogadják el a régi struktúra új irányítási módját. Előfordul, hogy – kortárs szovjet mintát követve – az újságíró nyomást gyakorol bizonyos alkotókra, hogy hagyják el az országot, legalábbis amennyiben a továbbiakban is folytatni kívánják művészeti tevékenységüket. Így például a 6.2 alfejezetben tárgyalt feljelentő riport közrejátszott a kortárs neoavantgárd az országból való kiszorításában is. Feltehetően az attól való irreális félelem okán történik mindez, hogy a rendszerkritikus, noha rétegirányzatokat képviselő, marginális csoportosulások esetleg művészetiből ellenzéki mozgalmakká alakulnak át.

Ennek megfelelően e típus retorikája nem ölt szakmai álcát: az újságíró nem kritikák, hanem publicisztikák és rendőrségi riportok formájában támad. Nyelvezete szintén ideologikus, mint azt a feljelentő kritikánál is láttuk: és talán még annál a típusnál is inkább idézi az ügyészi–rendőrhatalmi nyelvet. Ideológiáját tekintve pedig sokszor zavaros, a

szocialista ideológiával ellentétes elemeket is hordozhat. Mivel a „bűnelkövetőket” sem ideológiai jellegű, vagy művészeti bűnökkel, hanem a rendszerellenesség bűnével vádolja.

E típushoz tartozik az establishment-ellenes csoportosulások elleni fellépés és az e köré épülő „fiatalelles kampány”. Ez talán azzal is összefügg, hogy időközben felnőtt egy új generáció, amellyel Aczél már nem találja a hangot. Bár a „fiatalelles” kampány kezdete nem a színházhoz kötődik. A beat-mozgalom elleni hadjáratlal kezd el ellenségének tekinteni az ellenkultúra fiatalságát a párt, és a feszültséget a generációk közötti ízléskülönbség is szítja. Ez a fellépés annyiban ifjúságellenes, amennyiben az amatőrmozgalmak, az ellenkultúra résztvevői és közönsége nagyrészt fiatalokból, főleg nagyvárosi, pesti fiatalokból áll. Ugyanakkor a rendszer kettősségére jellemző megszorítás és „megvásárlás” jegyében egy újfajta ifjúságpárti politikát is kezdeményez a hatalom (1971-es Ifjúsági törvény, az ifjúsági parlamentek intézményesítése; nagyszabású panel-lakótelepi programok országszerte; a KISZ-t megpróbálják rétegtanácsokká szélesítve helyzetbe hozni; a KISZ-nek adott horribilis összegek a kultúra támogatására; pazar képzési központok épülnek, kultúr-, és szabadidőcentrumok; elindítják az elsőkönyves fiatalok kiadvány-sorozatát).

A színház területén a fiatalelles kampány az 1968-ban induló amatőr-mozgalommal kezdődik. Az amatőrökhöz csapódó fiatalokkal szemben alkalmazott ellenséges hatalmi retorika a 7.1 alfejezetben részletesen tárgyalt üggyel, az Orfeo-elleni sajtótámadásokkal folytatódik, és ekkor kap először sajtónyilvánosságot. Az Orfeón keresztül a hatalom a rendszerhez nem idomuló ifjúságot támadja. 1973-ban Galántai György balatonboglári kápolnaműtermének betiltásán keresztül pedig az ottani máskéntgondolkodókat (7.2 alfejezet). A Bogláron is jelenlévő Körösi Zsuzsa, Veres Júlia és Márkus Piroska később petíciót ír az abortusz szigorítása ellen: az 1972-es Nőpolitikai-határozat ellen. Az összes egyetemről kitiltják őket, külföldre mennek, követik azokat a boglári társaikat, akik a *Népszabadság*-cikk „javaslatára” hagyták el az országot. Az ifjúságellenes retorika természetesen csak ürügy a politikai ellenség a máskéntgondolkodók, újbals csoportok – megnevezésére.

Az esettanulmányokon kívüli példák egyike lehet feljelentő színházi riportra, amikor ef Zámbó Istvánt 1970-ben az ún. Nalaja happeningért²⁸⁴ letartóztatják és csak fél év múlva engedik ki. Először a Markó utcai fogházba vitték, majd: „Engem tehát elmebeteg-gyanúsna állítottak be, ettől viszont a sorsom »jobbra fordult«: négy hónap után kikerültem a rendőrségi fogdából és a Kozma utcai börtönkórház megfigyelőjébe helyeztek, az

²⁸⁴ Novotny Tihamér – Wehner Tibor (Szerk.) *A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió*. Kiadja a Szentendrei Vajda Lajos Stúdiót támogató alapítvány, Szentendre, 2000.

ügynevezett gyűjtőfogházba, ahol több ezer fogoly tartózkodott egyszerre.”²⁸⁵ 1971-ben ellenújságcikk is születik, amelynek szerzője büntetőjogi és elmeorvosi kategóriákkal érvel.²⁸⁶ A vád ef Zámbó István ellen egy amatőr hitvallás – az edwinizmus eszméjének terjesztése. Az elképzelés kortárs sajtólenyomata: „Ha valaki nem tud hegedülni, mégis hegedül – tehát szívvel lélekkel csinálja azt, amit nem ért – edvinista zenét hoz létre”.²⁸⁷ (a cikk helyesírását nem javítottam, H.N.). Szitnyai Jenő, a *Pesti Hírlapban*²⁸⁸ tudósítását azzal zárja, hogy „a próféta nem beszámítható”, de előbb tudósít a csoport előállításáról, ef Zámbó letartóztatásáról, majd a zárt osztályról. A *Magyar Ifjúság*²⁸⁹ „Bolondozásnak indult, bíróság előtt végződött” alcímmel ad hírt az esetről, a kulcsszavak között a „dilettáns” és a „hippi” szavak egyaránt elítélő értelel szerepelnek. A Vajda Lajos Stúdió katalógusában olvasható korabeli újságcikkek a Nalaja happeninget²⁹⁰ később is mint problematikus, szabályozandó momentumot, „felesleges vadhajrást” emlegetik. „A többség abban élte ki szenvedélyét, amihez nem értett – és ezen a ponton érthetjük meg a Zámbó-féle elmélet népszerűségének okát. Az edvinizmus elméleti alapot adott a dilettantizmusnak” – írja a *Pesti Hírlapban* Szitnyai, aki a probléma fő okát a többi cikkel összhangban a dilettantizmus apoteózisának túl széles körű nyilvánosságában látta: „Hogy kinek mi a hobbyja, végül is magánügy. Próféta és E/4-es gyülekezete azonban nyilvános szereplésre szánta el magát, és ebből már bűnügy lett.”²⁹¹

Végül egy utolsó példa, amelyhez részletes esettanulmányt nem társítok, de fontosnak tartom megemlíteni. 1981. január 18-án E. Fehér Pál megjegyzéseket fűz a *Népszabadságban* egy Szikora János-interjúhoz: „...nem gondoltam, hogy akad ma nálunk olyan folyóirat, amelyben megróhatnak valakit azért, mert nem marxista.”²⁹² Cikkében E. Fehér egy, a *Mozgó Világ* 1980. decemberi számában megjelent Szikora-interjút kifogásol.²⁹³ E. Fehér cikke után Szikora helyreigazítást kér, majd ennek hiányában bepereli a *Népszabadságot* „a személyiség ellen elkövetett jogsérelem orvoslásáért”²⁹⁴ és első fokon megnyeri a pert. Bár a legfelsőbb bíróság előtt, másodfokon már elveszíti, az eset egyfajta polgári engedetlenségként is

²⁸⁵ Novotny Tihamér: efZámbó Istvánnal a Vajda Stúdióról. *Szentendre.net*, 1993. 05.05. <http://szentendre.net/muzeumvaros.php?rewrite=1993-05-15-efzambo-istvannal-a-vajda-studiorol> Utolsó letöltés: 2017. 11.26.

²⁸⁶ Szitnyai Jenő: A Próféta és az E/4-es gyülekezet. *Pest Megyei Hírlap*, 1971.01.17.

²⁸⁷ Szitnyai i.m. 17.

²⁸⁸ Szitnyai i.m. 17.

²⁸⁹ Bedecs Éva: Nalaja happening Szentendrén, bolondozásnak indult, bíróság előtt végződött. *Magyar Ifjúság*, 1971/9.9.

²⁹⁰ Hegedős László: Happening helyett, Amatőr kiállítás a bástyafalakon. *Magyar Ifjúság*, 1971/43.13.

²⁹¹ Szitnyai i.m. 17.

²⁹² E. Fehér Pál: Csodálkozások. *Népszabadság*. 1981.01.18.13.

²⁹³ Vö: Gervai András: Az éhező művész nem megy el... *Mozgó Világ*. 1980/12. 74-79.

²⁹⁴ Koltai Tamás: Udvari Színház, fizetett ellenzék. *Népszabadság*, 2004. 02. 14. 10.

felfogható, hiszen 1981-ben természetesen nem lehetséges ideológiai pert nyerni a *Népszabadság* ellen. A peranyag abszurditását mutatja, hogy a politikai vita tárgya, van-e joga egy rendezőnek didaktikusnak ítélni Peter Weisst, vagy egy újságírónak ezt a vélekedését vitatni.²⁹⁵ A per és E. Fehér cikke elsősorban azonban nem Szikora, hanem a *Mozgó Világ* figyelmeztető jellegű feljelentése (hiszen az idézett E. Fehér-sorok a *Mozgó*ra utalnak). Az esetet Koltai Tamás azon „komoly figyelmeztetések” között emlegeti, amelyeket két évvel később a *Mozgó* megszüntetése követett.²⁹⁶ Azonban Szikorát is érik retorziók: E. Fehér cikkét követően „bekerül a célkeresztbe.”²⁹⁷ A következő évadban elveszíti vezető rendező pozícióját, és egy évvel a szóban forgó interjút követően rúgják ki Győrből.²⁹⁸

d) Fantomfeljelentések: figyelmeztető színkritikák és viták

Ha meg szeretnénk érteni, hogyan formálódik és alakul tovább 1963 után Magyarországon az eredeti sztálinista feljelentő modell, a klasszikus példa a szimulációs vagy fantomfeljelentés: a Kádár-korszak reprezentatív feljelentő modellje. Láttuk, hogy a negatív legitimáció politikájának értelmében a hatalomnak többé nem érdeke, hogy nyílt erőszakot alkalmazzon, helyette „látszat-offenzívák”, „taktikai manővereket”²⁹⁹ vet be az ideológiai folytonosság demonstrálása céljából: amennyiben a cikk ideológiai helyesbítése jellemzően helyettesíti az adminisztratív beavatkozást, legsúlyosabb esetben az előadás valamivel rövidebb, bár nem látványosan rövidebb ideig marad műsoron, mint az megszokott. **A fantomfeljelentés tehát már pusztán hatalmi öndemonstráció és szimuláció a politikai retorzió retorikai helyettesítésére. Ezért könnyen kaphat denunciáló olvasatot (9. fejezet), de az is előfordulhat, hogy nem vádolják meg a hatalmi kollaboráció vádjával a negatív kritikát író kritikust (8. fejezet).** Különös ismertetőjegye, hogy gyakran esztétikai álruhába bújtatott fenyegetésekről van szó, és **már nem társulnak hozzá látványos adminisztratív következmények, de még inkább jellemző, hogy a**

²⁹⁵ „Azon huzakodni bíróság előtt, hogy az újságíró megrótt-e Weisst, mert marxista, egész drámaírói működését marasztalta-e el, vagy csak a szóban forgó adaptációt, állította-e, hogy Weiss nem ért a színpadhoz, ő viszont igen, továbbá, hogy az ideális színházban a színészek csak az ihlet órájában játszanak... (...) Végül, hogy azért érzi-e magát fizetett ellenzéknek (illetve valóban érzi-e, vagy csak annak tartják), mert egy előadásban »nyíltabban« szólt a társadalom bűneiről, mint mások», vagy mert »a főiskola elvégzése után egy évvel kinevezték az ország legmodernebb színházába vezető munkakörbe.«” Koltai Tamás: Udvari Színház, fizetett ellenzék. 10.

²⁹⁶ Koltai Tamás: Udvari Színház, fizetett ellenzék. 10.

²⁹⁷ Koltai Tamás: Udvari Színház, fizetett ellenzék. 10.

²⁹⁸ Interjúnkban Csáki Judit mondta el, hogy Szikora elbocsátásához a hatalom hivatkozási alapnak használja a Bódy Gábor *Hamlet*-jéről megjelent negatív kritikákat. Melléklet: interjú Csáki Judittal.

²⁹⁹ Szilágyi Ákos: Irodalompolitika és legitimáció. (1986). 52.

cikknek semmiféle következménye nem lesz. A kritikus hol az alkotókat, hol a drámaírókat, hol csak magát az előadást marasztalja el ideológiai „hiba,” vagy csak „tévedés” bűnében. Vagyis a bűnelkövetés súlyossága is változó mértékű, ahogyan az is változó lehet, hogy ki a művészeti „bűnelkövetésért” a felelős: élő személy, élő csoport, vagy a „vádolt” maga a műalkotás, esetleg maga a hatalom, amely engedélyezte a „hibás” szellemiségű műalkotást tehát már *jellemzően* következmények nélkül.

A fentiek okán e típus már a demokrácia és a véleményszabadság látszatát kelteni kívánó vitákhoz áll közelebb: erre utal az elnevezésben a „fantom” kitétel. Előfordul, hogy a kiindulópont egy spontán véleménycikk, erre azonban egy szerkesztőségileg elindított, irányított vita válaszol. A nyílt vitán keresztül viszont az eredeti véleménycikk álláspontja is relativizálódik (pl. 8.2 és 8.3 fejezet). A fantomfeljelentés tehát össze is függhet a (természetesen politikailag irányított) **vita** műfajával; elsődleges fóruma lehet pl. az *Új Írás*, *Valóság*, *Színház*. A ledorongoló vagy a rendszer új típusú irányítását megtámadó cikkek véleményét tompítandó, a lapnak jogában áll válaszcikkeket megjelentetni, vitát generálni. A tényleges ellenség bizonyos esetekben már nem is a megvádolt alkotó, előfordul, hogy az elkötelezett szerző valójában az inkompetensnek bizonyult hatalmat hibáztatja, amiért hiba csúszott az elvi-ideológiai irányítás gépezetébe. Mivel a nyílt vita egyfajta keretek közé szorított, viszonylagos véleménypluralizmust generál, a technika kifejezetten az egyre táguló „túrt” kategória gondolatiságára épülő aczéli kultúrpolitikára jellemző. Noha nem árt hangsúlyozni, hogy a fantomfeljelentés tárgyalt esetei időben egybeesnek a feljelentő riportok élesebb sajtókampányaival, amelyek esetében a feljelentés nyilvános megválaszolására nem mindig adódik lehetőség. A vita viszont a demokrácia és a szabadság látszatára, az értelmiség elvándorlásának megakadályozására kifejlesztett, a szovjet modellből le nem vezethető, a legtöbb művészeti ágban megfigyelhető stratégia: pl. az irodalomban a népi vita (1958); az építészetben a „Tulipán-vita” (1975); a képzőművészetben az absztrakció vita (1961). A fantomfeljelentés pedig a vita egy kései fejleménye, amelynek jellemzője, hogy bár megjelenik benne a feljelentés tónusára emlékeztető nyelvezet is, a politikai következményeket jellemzően maga a vita, a „hatalmi helyesbítés” szimulációs retorikája helyettesíti. Funkciója tehát a hatalmi-ideológiai öndemonstráció, amely a feljelentő sajtó eredeti funkciójának helyettesítésére szolgál.

A fantomfeljelentés tehát már a NEP-korszak viszonylagos „liberalizmusát” megidéző, a negatív legitimáció kultúráirányításának technikája. Emlékszünk, hogyan támadja meg Bugyonnij tábornok Iszaak Babelen és a Babel novelláit megjelentető lap főszerkesztőjén keresztül Trockijt. A NEP politikai következmények nélküli kritikái

támadásaihoz hasonló felállás a puhuló Kádár-rendszerben is elképzelhető. 1984-ben Nagy Péter kritikája például Jeles András filmjéről látszólag Jeles-elleni támadás, de praktikusan alighanem inkább a „liberális” Aczél gyengítésére szolgál. Felhívja a figyelmet a pártállam éberségének csökkenésére, és arra, hogy a gyakorlatban mi mindent lehetséges a filmiparban megcsinálni abból, ami ellentmond a korszak hivatalos ideológiájának („Láttam Jeles András új filmjét, az *Angyali üdvözlét*. Gyalázat, hogy ez a film elkészült. Gyalázat, hogy ez a film moziba kerülhet.”³⁰⁰) Nagy Péter írása ennyiben Jeles helyett vagy rajta keresztül a korabeli kultúrpolitika elleni támadásként is értelmezhető. Hiszen valójában nem Jelesnek, hanem az irányításnak van vége 1984-ben, amelynek felelőssége, hogy a filmet bemutathatták. A hatalom a nyolcvanas évek elején tehát már nem szánja rá magát azokra az adminisztratív lépésekre, amelyekkel a kritika esetlegesen fenyegetőzik, vagy amelyre utal: az akkor már nagyrészt oppozíciós színikritika pedig szabadon válaszolhat Nagy Péter cikkére és vitatkozhat a benne megfogalmazott véleménnyel.

e) Fordított „feljelentés”

A fordított „feljelentő” színikritikára vonatkozó példáim 1968-ból illetve 1971-ből valóak, de ez a típus a második nyilvánosság születésével a hetvenes évek második felében néhány további, jellegzetes példát tartogat. Meghatározó vonása, hogy a negatív beidegződések miatt és egy megörökölt adminisztratív környezet okán **megjelenik a hatalmi kollaboráció vádja** a markáns és negatív véleményt megfogalmazó kritikussal szemben, akinek írása szándékosan vagy sem, de denunciálásnak hathat a továbbra is centralizált erőterben.

E vádat a hatvanas évek végén még csak a színházi nyilvánosság néhány tagja fogalmazza meg, a hetvenes évek közepén viszont már az irodalmi nyilvánosság döntő többsége. Ezért „denunciátort” a fordított „feljelentés” esetében nem csak a hatalmi erőterben, de az attól távol eső kritikai félnyilvánosság rendszerszkeptikus közegében is találunk. Hiszen ebben az esetben a kritikustársadalom vádolja meg, „jelenti fel” a régi, a sztálinista technikán értett feljelentő hagyomány folytatásával a színikritikust. A fordított „feljelentő” színikritikus tehát továbbra is a hatalomhoz való közelség tengelyén bírálja a műveket, csak most ellentétes irányban: a hatalomhoz való közelség ezúttal vádpontnak minősül, a legsúlyosabb ítélet most nem a „hazaáruló” és a „rendszerellenesség” vádja,

³⁰⁰ Nagy Péter: Élet-balet, *Angyali üdvözlét*. *Filmvilág*, 1984/9.10–11.

hanem a „hatalommal való kollaboráció.” A szankció pedig a választott, rendszerszkeptikus – szakmai közösségből való kiközösítés. A fordított „feljelentést” kiváltó gyanút ebben az esetben is a pártközeli orgánus, a kritikus esetleges hatalmi státusza, vagy a cikk (fantomfeljelentés) markáns és negatív ízlésítélete, ideologikus jellege aktiválja, amelyhez ekkor tehát már nem társulnak adminisztratív következmények (lásd: betiltás, elbocsátás, stb.) Ennek ellenére a feljelentést idéző nyelvezet bizalomcsökkenést eredményezhet az új irányítás felé.

A Kádár-kori feljelentő színházi sajtó kulcsmomentuma, hogy e „puhuló”, autokratikus közegben a centrumtól távolodva is megtaláljuk az elnyomás mintázatait. Ebben a vitára már lehetőséget adó környezetben – a „magyar NEP”-ben – születik meg a feljelentés új típusa, amelynek megértéséhez már nem elsődlegesen a korszak kultúrpolitikai erőterét kell megértenünk, hanem a szűkebb szakmai kontextust. Ugyanis a „fordított” feljelentés funkciója a veszélyeztetettnek vélt alkotó védelme érdekében az őt „megtámadó” kritikus megbélyegzése és a második nyilvánosságból vagy a szakmai nyilvánosságból való büntető jellegű kirekesztése. Ezzel összefüggésben szeretnék utalni a **második hivatalos közvélemény** a 2. fejezetben bevezetett fogalmára, amely a hetvenes évek végén születő második nyilvánossághoz köthető. És ahol tehát a véleménypluralizmust korlátozó normatív attitűdök visszaköszönhetnek. Az autokratikus közeg az ellenkultúra szubkultúráiból sem polifóniát, hanem egy ellenmonológot hív elő. A hivatalos nyilvánosság hatással lehet az irodalmi-színházi nyilvánosság szűkebb köreire is. A fordított „feljelentés” részben a rossz beidegződéseknek, részben pedig ugyanannak a centralizált, egyre inkább a látszat érdekében fenntartott, csökkenő mértékben ideokratikus erőternek a sajátos következménye, mint a feljelentő kritika, a feljelentő riport és a fantomfeljelentés. Amennyiben a „veszélyeztetettnek” vélt szerzőkről, a csoportssolidaritás és a szerző vélt védelme okán a színházi-kritikai nyilvánosság sem fogad el bizonyos kritikai véleményeket – diskurzusokat, annak ellenére, hogy **ezen írásokhoz jellemzően már nem társulnak adminisztratív következmények.**

Végül a fordított „feljelentés” már egy átmeneti feljelentő típus a nyílt konfrontáció és a status quo-t elutasító ellenzékiesség felé. Létrejöttében ugyanis szerepet játszhat az is, hogy a „puhuló” rendszer légköre elaltatja néhány kritikus éberségét, akik naivan gyakorolni kezdik a szabad véleménynyilvánításhoz fűződő jogukat, tehát egy liberális sajtóeszmét képviselnek, és éppen ez keveri őket gyanúba. Kialakulásának másik oka, hogy a feljelentéstől való félelemnek egyre inkább lehetséges hangot adni a hivatalos nyilvánosságban és megjelennek azok a rendszerszkeptikus kritikusok, akik ezt meg is teszik. Bár a kritikusok többsége a

monopolisztikus hatalomgyakorlásra továbbra is pozitív vagy semmitmondó kritikák írásával válaszol, a fiatal kritikusok egy részében az adminisztratív beavatkozások elmaradásának köszönhetően csökken az öncenzúra imperatívusza, és növekszik a vágy a független újságírás gyakorlására, ezzel gyakorta felébresztve környezetük gyanakvását. Ebben az erőterben természetesen feljelentő kritika és az autonóm ízlésítéletet alkotó kritika hagyományosan egymemű szembeállítás a rendszerellenesség és a rendszer kiszolgáltatásának gondolatisága mentén végképp lehetetlenné válik. De éppen a fordított „feljelentés” átmeneti jellege az oka annak, hogy e típusra csak szórványosan bukkanhatunk: az esettanulmányokat megelőzően részletesebben egyetlen példát tárgyalok, a 4.3.2. alfejezetben.

4.3.2. „Nem vagyok kritikus!” – Egy emblemikus esettanulmány

A kritikus mint szabadulóművész – Poszttraumás fantomfélelmek – Összegzés

Az ősi vadásznépek csakugyan hittek abban, hogyha a művész-mágus rajzban átdőf egy lerajzolt bölényt, akkor a valódi bölény is holtan rogy össze. Mi persze fölényesen mosolygunk az ősi vadásznépeken, de nagyon hasonlóképpen gondolkodunk.³⁰¹

Eörsi István, 1975

Talán furcsa egy esettanulmány konklúziójaként ismertetni a kutatás főbb állításait. Döntésem oka, hogy a paradox eset kutatásaim alapján a legszemléletesebben mutatja meg azt a Kádár-kori erőteret, amelyben a feljelentő színikritikát nem lehetséges kizárólag a független ízlésítéletet alkotó színikritikával szembeállítva vizsgálnunk. És amelynek kontextuális meghatározása ellenáll a merev, esszencialista megközelítésnek. A *Kritikában* és az *Élet és Irodalomban* játszódó esettanulmány a dolgozat talán legellentmondásosabb példája. Történetesen az irodalmi világból való, de messze túlmutat az irodalmi élet belügyein. Híven vázolja az autonóm ízlésítélettel fellépő művészetkritika és a feljelentő kritika bonyolult viszonyát egymással és a kritika szabadságának korlátait a negatív legitimáció irányításpolitikájának erőterében.

A kritikus mint szabadulóművész

Szilágyi Ákos 1980-ban leírja a Kádár-korszak és voltaképpen minden diktatúra, de különösképpen e hibrid rendszer művészetkritikájának szimbolikus mondatát: „Nem vagyok

³⁰¹ Eörsi István: Ürügyeim. *Élet és Irodalom*, 1975. 11. 15. 9.

kritikus!” Az esélytelenség lelkesítő tudatában tett felkiáltás rögtön a magyarázattal folytatódik: „mert nem lehetek kritikus.”³⁰² Ezt írja tehát Szilágyi 1980-ban „1975 rohadt nyaráról.” Ekkor jelenik meg ugyanis Szilágyi Ákos azóta elhíresült „Weöres-pamfletje”, a *Weöres-i magatartás* című kétoldalas bírálat a *Kritika* 1975. szeptemberi számában.³⁰³ Az irodalmi nyilvánosságban pedig elterjed a hír, hogy Szilágyi Ákos a pamfletet Aczél György utasítására írta.

A cikk ténylegesen magán viseli a feljelentő kritika számos formajegyét: hangvétele az uralkodó ideológia nevében ítéli el kategorikusan a bírált életművet. A játékos, metaforikus felütés Weöres Sándor életműve hajójának „elsüllyedéséről” sejteti ugyan, hogy itt egy alkotó irodalmi „atyjával” való leszámolásáról lehet szó.³⁰⁴ De a pamflet szerzője ízlésbeli kifogásait normatív érvrendszerben fogalmazza meg. Kifogásolja, hogy Weöres Sándor életművében a polgári művészet meghaladásának szándéka nem párosul marxista elvekkel: „Az olvasót köszöntő Weöres Sándor írja: »a kommunisztikus embert hívom« (...) Ügyel a fogalmazásra: kommunisztikus és nem kommunista embert mond. Embereszménye valóban több ponton kapcsolódik a gyakorlati materializmus emberképéhez, éppen csak nem gyakorlati és nem materialista.”³⁰⁵ Egy másik példa: „Törd át gátjaid – idáig tart együtt Weöres Sándorral a gyakorlati materialista és a dialektikus tagadás lírája.”³⁰⁶

Ugyanebben az írásában Szilágyi Ákos (kifejtetlenül) eredeti elemző szempontokat is felvet, amikor a lírai én elemzésén keresztül (amelyhez a költő életrajzából is felhasznál részleteket), olyan belátásokig jut, hogy Weöres életművében a virtuóz formák mögötti tartalmat is érdemes kritikailag vizsgálni. Rátalál ugyanis a „virtuozitás” fogalmára, amelyet ugyan szintén a marxizmus felől bírál, de amely fogalom mégis lehetővé tesz számára a korban szokatlan kérdésfelvetéseket: rejtőzik-e a csillogó, csengő-bongó formavilág mögött

³⁰² Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! In: uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest, Magvető, 1984. 367. Eredetileg: Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! *Mozgó Világ*, 1980/7.7-16.

³⁰³ Szilágyi Ákos: A Weöres Sándor-i magatartás. *Kritika*, 1975/9. 20–21. Az eredeti írás a *Kritika* számára rövidített tanulmány, amelynek pontosított változatát a szerző később már említett *Nem vagyok kritikus!* című említett kötetében közli.

Hozzá kapcsolódó további cikkek: Alföldy Jenő: Süllyed-e Weöres Sándor hajója? *Élet és Irodalom*, 1975. október 11.; Eörsi István: Ürügyeim. *Élet és Irodalom*, 1975. október 15.; Tallár Ferenc: *Költői magatartások*. Szilágyi Ákos: *A nagyobb ellenállás iránya*. Hajdu Ráfis Gábor: Érvelő vitákért. Mindhárom a *Kritika* 1976. évi első számában. Eörsi István: Megdicsértek. Alföldy Jenő: Értékvédelem. Mindkettő az *Élet és Irodalom* 1976. február 7-i számában. Radnóti Sándor: Az elméleti kritika Szilágyi Ákos fényében. Illetve Hajdu Ráfis Gábor: *A megmaradt alma*. Mindkettő a *Kritika* 1976. évi 5. számában. Tóth Dezső: Tanulságos viták. *Kritika*, 1976. 6. sz. (A vita egyes pontjait idézi: Veres András: Magyar irodalmi kánon a hetvenes években című tanulmányában. In: *Beszélő*, 1996/ 6–7 szám. 146–147.)

³⁰⁴ Nyerges András kötete közli híres írók vitriolos írásait amint leszámolnak a fennálló kánonban egyoldalúan elismert alkotókkal, akiknek elismertségét túlzónak tartják. Vö: Nyerges András (szerk.): *A gorombaság esztétikája és etikája*. Gorombaságok könyve. Budapest, Helikon, 1999.

³⁰⁵ Szilágyi Ákos: A Weöres-i magatartás. 20.

³⁰⁶ Szilágyi Ákos: A Weöres-i magatartás. 21.

lírai személyiség? Mi különbözteti meg az objektív líra személytelenségét (Eliot) az üres formájától?

Tanulságos, mennyire nehéz volt válaszolni 1975-ben arra a látszólag egyszerű kérdésre: feljelentő kritika-e a Weöres-pamflet? Hiszen az eset politikai háttere ismeretlen, a „nyomok” viszont ellentétes irányokba vezetnek. Utólag persze könnyű volna anakronisztikus góggal banálisnak minősíteni az irodalmi nyilvánosság általános ijedtségét: hiszen ma már tudjuk, hogy politikai szankciók Weöresre nézve nem követték a pamfletet. A *Kritikában* pedig a szektás restaurációval való szembehelyezkedés szemléletét képviselendő vitára is nyílik lehetőség (azon kevesek számára, akik nem a nyilvánosság mögötti véleménynyilvánítás formáját választják). Tehát az eredeti ledorongoló vélemény relativizálódik az újabb írások mellett: szemben például azzal az 1973-as esettel, amikor válaszcikre nem volt lehetőség, amint erről bővebben a 7. fejezetben lesz szó. 1975-ben azonban Szilágyi mellett szót kap Alföldy Jenő, Eörsi István, Hajdu Ráfis Gábor, Radnóti Sándor és mások. Ugyanakkor e vita dinamikáját kevésbé érvek alkotják, inkább a tekintélyek illetve a megszólalók politikai centrumhoz mért pozíciójának olvasata. Hiszen Szilágyi Ákos védelmezői között egyaránt megtaláljuk tehát Eörsi Istvánt³⁰⁷ illetve a *Kritika* főszerkesztő-helyettesét, Hajdu Ráfis Gábort,³⁰⁸ utóbbi egyetértő soraitól maga Eörsi is elhatárolódik: „Megdicsértek.”³⁰⁹

De jelen kutatás keretei között produktívabb úgy feltenni a kérdést, milyen értelemben nevezhető e pamflet feljelentésnek? A korabeli gyanút a feljelentésről nem csak az írás, az uralkodó ideológiával megegyező érvrendszer erősíti, de a megjelenés körülményei is. Mindenekelőtt a *Kritika* mint a megjelenés helye és Weöres nem sokkal korábbi „veszélyeztetett” státusza. Igaz, hogy Weöres Sándor ekkor már Kossuth-díjas. 1980-as vitacikkében Szilágyi úgy értékeli a helyzetet, hogy: „Weöres politikai »mártíromságának« vége. Ezért talán nem értelmetlenség azt állítani, hogy politikailag feloldódott – hisz értelmét veszítette – az őt körülvevő (pozitív-negatív töltésű) rajongás gyűrűje, és hogy végre a kritika is túlléphet ezen.”³¹⁰ 1963-ban Weöres valóban nem „veszélyeztetett” szerző, ismeri el még Alföldy Jenő is aggodalmának hangot adó válaszcikkében.³¹¹ A helyzet nyilván nem ugyanaz, mint az ötvenes évek elején volt, Weöres nem „szabad préda” többé – azonban, nem

³⁰⁷ Eörsi István: Ürügyeim. *Élet és Irodalom*, 1975. 11. 15. 9.

³⁰⁸ Hajdu Ráfis Gábor: Érvelő vitákért. *Kritika*, 1976/1.12.

³⁰⁹ Eörsi István: Megdicsértek. *Élet és Irodalom*, 1976. február 7. 15. – Az írás Eörsi gyűjteményes kötetében is megjelenik, ahol az „Ürügyeim” már kötet cím: Eörsi István: Hajó. In: uő: *Ürügyeim*. Budapest, Magvető, 1979. 100-105.

³¹⁰ Szilágyi Ákos: A nagyobb ellenállás iránya. *Kritika*, 1976/1. 11.

³¹¹ Alföldy Jenő: Sülyed-e Weöres Sándor hajója? *Élet és Irodalom*, 1975. 10.11.10.

is „védett” szerző, rá talán inkább a „hatóságilag engedélyezett”³¹² korabeli címkéje vonatkozik. Bár a szankciók elmaradnak, utólag is érvényes kérdés marad, hogy egy Weöres-ellen íródott negatív kritika nem juttathatta-e volna eszébe a kultúra irányítóinak épp csak elfeledett reflexeit – nem legitimálhatta-e volna a pamflet – akár a kritikus szándéka ellenére is – a hatalom esetleges megszorító intézkedéseit Weöres ellen? Különös tekintettel az írás ideologikus, felelősségre vonó hangvételére. Dönthet-e úgy a kritikus a nem független sajtó továbbra is irányított, noha „liberalizálódó” rendszerében, hogy a normális kritikai élet szabályaihoz tartja magát, és arról ír negatív pamfletet, akiről neki tetszik?

A gyanúról és a kortárs művészetkritikus lehetőségeiről gondolkodva egyaránt tanulságos lehet a pamflet szerzőjének személye. 1975-ben Szilágyi Ákosról annyi biztosan tudható, hogy ellentmondások jellemzik. Neoavantgárd költő és performer, akinek egyes művei épp olyan kevésbé illeszkednek a lírai személyesség esztétikájába, mint a bírált Weöres Sándor életműve. Ennek ellenére Szilágyi Ákos 1975-ben marxista gondolkodó és rendszerbírálatát is a marxizmuson belül képzei el. Egyszerre neoavantgárd költő, egyszerre vonalas kritikus, egyszerre marxista és egyszerre rendszerkritikus politikai gondolkodó. Megannyi ellentmondás, amely megnehezíti a szerző beszédpozíciójának kortárs értelmezését. Érthető, hogy e bonyolult kép árnyalt megértése, a pamflet komplex értékelése, annak érdemi illetve dogmatikus felvetéseinek különválasztása helyett 1975-ben az irodalmi nyilvánosság inkább az irányított sajtó kontextusában értelmezi Szilágyi Ákos írását.

Létezik azonban kortárs, rendszerkritikus reakció, amely a pamflet dogmatikus és preskriptív vonásai mellett annak erényeire is felfigyel. Eörsi István feledésbe merült válaszcikke új érvekkel járul hozzá a vitához, ugyanakkor az az *Élet és Irodalom* páratlan oldalán jelenik meg, és a lap ugyanabban a számban Weöres-verseket is közöl, mintha csak a költő melletti kiállítás gesztusaként tenné:

Szilágyi Ákos legalább azzal az igénnyel lépett fel, hogy a költői ént – pontosabban: ennek az éntnek és a valóságnak a relációit – állítsa vizsgálódása középpontjába. Olyan fontos elvi összefüggésekig jutott el, mint hogy a virtuozitás és a díszítőművészet mögött olykor a „valódi lírai tartalom és eredetiség hiánya rejlik”. Megvallom, az „olykor” szót én magam csempésztam az idézet elé, hogy enyhítsem Szilágyi ifjonti szigorát – de semmiképp sem szeretném enyhíteni azt az érdemét, hogy fontos formakérdéseket tartalmi oldalról, a lírai én és a valóság viszonyából kiindulva közelített meg.³¹³

³¹² Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! 358

³¹³ Eörsi István: Ürügyeim. 9.

Írásában Eörsi a „vitától elszokott”³¹⁴ irodalmi közvéleménnyel magyarázza a pamflet szerzőjével szemben támadt indulatot. A feljelentő kritika konkrét gyanújára pedig egy kriminológiai metaforával utal:

Csak az én fülem hallatára legalább egy tucat irodalmár vádolta merénylettel Szilágyit; „Weöres veszélyben” – suttogták vészjósló hangon, „Meg kell őtet, meg kell őtet, meg kell őtet menteni” – áriázták. „Olvastad – kérdezték -, egy taknyos irodalmár meg akarta torpedózni Weörest”.³¹⁵

A cikk szerzője nem állítja, hogy a Weöres-pamflet fő állításai ne volnának ideologikusak, ugyanakkor az – álláspontja szerint „huhogó”³¹⁶ – irodalmi közvéleményen a paranoia tüneteit véli fölfedezni. Érdekes e minősített reakciókat néhány szemelvényen keresztül szövegszerűen is felidézni. Az „irodalmi közvélemény” felháborodása nagyrészt szóbeli vagy magánjellegű közlésekben nyilvánul meg, de öt évvel későbbi helyzetértékelő írásában Szilágyi e levelek egyes részleteit (név nélkül) nyilvánosságra hozza (csak a részletek közlése öt oldalt teszi ki a tanulmányban): „Uram! Verseit visszaküldöm! A Weöres-hatás nem gyümölcsözően látszik rajtuk. Gyanakszom, azért rúgott most bele mesterébe, mivel módszere önnél nem vált be.”, „te gőzös fejű filozófus...”, „...szöveged részint felületes, részint – látszatra – a perzekútor esztétika gyakorlatát követi”; „sületlen vitacikk”, „...na, ezzel az Sz.Á. is elmondta a III. Ricsi nagymonológiát”, „kusza írás”, „...kártékonyak az írásaid, Ákos (...) Mert te színvonalasan adod el azt, amit ők tehetségtelenül (...) Olvastam a kötetedet. Írtam is volna róla szívesen, de hát ezek után az már nem *arról* a kötetről és nem *arról* a költőről szólt volna. Biztos, hogy ezek a kritikák neked ártottak a legtöbbet. Mondd, miért nem írsz csak verseket?”. „...az egyetemisták kiátkozása fenyeget.” „Főszerkesztő: akkor az Sz. Á.-t most hagyjuk egy darabig. Egy fiatal szerző ne kezdje azzal a pályáját, hogy kiosztja Weörest.”³¹⁷

Talán nem túlzás, hogy Szilágyi Ákos utólag azt írja, e levelek úgy hullottak rá, mint „valóságos jégeső »irodalmi körökből«”³¹⁸. Eörsi válaszcikke e „jégesőt” alapvetően két momentummal magyarázza. Egyrészt az irodalmi közvélemény negatív beidegződéseivel (1975-ben a vita a hivatalos nyilvánosságban még mindig kizárólag manipulált, fölülről

³¹⁴ Eörsi István: Ürügyeim. 9.

³¹⁵ Eörsi István: Ürügyeim. 9.

³¹⁶ Eörsi István: Ürügyeim. 9.

³¹⁷ Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! 357–361.

³¹⁸ „Különösen élesen vetődik fel ez a kérdés, mikor írásomra valóságos jégeső hullott »irodalmi körökből«.” Szilágyi Ákos: A nagyobb ellenállás iránya. 11.

irányított feljelentő-hadjáratként értelmeződik). Másrészt a tekintélyelvűséggel, amely e vitát a fenti szemelvények alapján tagadhatatlanul áthatja.

E negatív beidegződésekhez utólagos értelmezőként csakis megértéssel és elfogadással tudok viszonyulni. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy az a nyilvánosság, amely érzékenyen reagál a feljelentő kritika gyanújára, nem rendelkezik ugyanezzel az érzékenységgel a tekintélyelvűség felismerésében: érvek és ellenérvek helyett jellemzően indulatokkal reagál. Különösen tanulságos, hogy 1975-ben az irodalmi nyilvánosságban a nem független sajtó okán kialakult status quo alapján a kritikus kénytelen mérlegelni, hogy a bírált alkotó hol helyezkedik el a „három T” rendszerében. Egyszerre kérdés, hogy etikailag hogyan ítéltető meg, ha e mérlegelést 1975-ben Szilágyi Ákos elmulasztja, illetve érdekes kérdés, hogy miért mulasztja el, továbbá, hogy e mérlegelés kényszere mennyiben fér össze a kritika műfajával:

Ha belegondolok, 1975-ben nem is az volt a legfőbb vád és bizonyíték ellenem, hogy „pamfletet” írtam Weöres ellen, hanem hogy „Weöresről” írtam pamfletet, és nem mondjuk Illyésről, Juhászáról, Nagy Lászlóról (...) (kinek mi volt a gusztusa). Mit tehettem azonban, ha nekem az ő lábára volt gusztusom, és nem a többiekére? Csak a már érzéketlenné vált falábakkal szemben tanúsíthat ez ember megértést, tiszteletet. (...) De miért írnék pamfletet azokról, akikhez az életben már úgyszincs közöm, akiket nem kell megtagadnom, akikkel nem kell szembeszegülnöm, mert számomra egyszerűen nem léteznek?³¹⁹

Szilágyi Ákos e visszaemlékezéséből kiderül, hogy az irodalmi közvélemény kizárólag a hatalomhoz közelálló alkotók bírálatát tartja morálisan elfogadhatónak, és ez a sztálinista reflexek továbbélése okán érthető is. Hiszen hiába „liberalizálódik” az irányítás, ha a változatlan struktúrából adódóan fennáll az adminisztratív lépések *elvi* lehetősége. Noha a gyakorlati esély 1975-ben igen csekély Weöres Sándor műveinek betiltására, akinek kötetei évente jelennek meg a hetvenes évek elejétől egészen haláláig.³²⁰ De az irodalmi nyilvánosság saját, a második nyilvánosságban emelt tekintélyeit ennek ellenére veszélyben érzi politikai értelemben, ezért kér számukra védelmet esztétikai értelemben is. Ebben a közegben tehát nem beszélhetünk kritikai nyilvánosságról a szó eredeti értelmében: Veres András kifejezésével „a kényszerűségből gyakorolt szolidaritás”³²¹ ellehetetleníti a művészetről folyó szabad vitát. Csakhogy a bábáskodó kritikára kondicionált irodalmi

³¹⁹ Szilágyi: Nem vagyok kritikus! 364.

³²⁰ Weöres Sándor Egybegyűjtött írásainak első két kötete 1970-ben, a pamflet tárgyát képező harmadik kötet pedig 1975-ben jelenik meg: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások I–II.* Magvető Kiadó, Budapest, 1970. Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások III.* Budapest, Magvető Kiadó, 1975.

³²¹ Ahogyan a szerző ugyanitt írja: „...nem folytatható érdemi vita, ha a marxista minősítést nem annyira a tényleges szemléleti pozíció, mint inkább az erre a minősítésre jogosultak (»kinevezettek«) akarata dönti el.” Veres András: *Magyar irodalmi kánon a hetvenes években.* 141.

közzvélemény a ledorongoló kritika kiebrudalásával egyúttal legitimálja a magyar kritikai múltra mindig is jellemző tekintélyelvűséget, az elkötelezettség kritikai hagyományát is.

Érdeemes ezen a ponton magyarázatot keresni arra, mi vezérli Szilágyi Ákost és Eörsi Istvánt ebben a vitában, amikor eltekintenek az őket körülvevő politikai kontextustól. Írhat-e Szilágyi Ákos ideologikus, marxista elvárások mentén pamfletet Weöres Sándor életművéről egy hivatalos retorikájában szocialista ideológiát követő diktatúrában? Nem félő-e, hogy írásával éppen a fennálló, általa is bírált rendszert legitimálja?

A nagyobb, sőt legnagyobb ellenállást számomra ma is, tegnap is, az uralkodó kritika „langyossága”, eklektikus zavarodottsága, fogalmi sekélyessége és filozófiai gerinctelensége testesíti meg.³²²

Ítélezés helyett tehát itt is azt érdemes megértenünk, hogy a Weöres-pamflet ellenfele nem Weöres Sándor, hanem a bábáskodó kritika szokásjoga – e pamflet pedig a kritikus szabaduló kísérlete. Ösztönös válasz a korszak normává vált bábáskodó kritikáira és a kritika szimulációvá degradálására – voltaképpen a kritikus szükségszerű lázadása, vágyának kifejeződése véleménye kimondására. A helyzet abszurd velejárója, hogy a tekintélyek meghaladása helyett e lázadás maga értelmeződik tekintélyként.

Eörsi tekintélyellenes írása („a költő legnagyobb dicsősége, ha sokáig és érzéssel utálják”)³²³ abból indul ki, hogy 1975-ben lehetséges független és szabad kritikairás. Legitim álláspont-e ez? Könnyű volna rögtön nemleges választ adni: hogyan is beszélhetnénk a nem független sajtóban szabad kritikáról? Mostanra azonban már láttuk, hogy a diktatúráról nem érdemes fekete-fehér képletben gondolkodni; hogy még a Kádár-korszak során sem állandó mértékű a sajtó irányítása (évre, orgánusra, szerkesztőre, ügyeletes szerkesztőre való tekintettel); de azt is, hogy a rendszer egyes elemei továbbélhetnek. Utólagos igazságosztás helyett ezért inkább annak megmutatását tartom fontosnak, hogy 1975-ben egyszerre többféle

³²²Szilágyi Ákos: *A nagyobb ellenállás iránya*. 11.

³²³ „Nemrégiben olvastam, hogy a düsseldorfi egyetem professzorai sikeresen tiltakoztak ama tanácsi döntés ellen, mely szerint a fent nevezett intézményt a város hírneves szülöttéről, Heinrich Heinéről kell elnevezni. Ugyancsak tiltakozó hadjárat folyt annak érdekében, hogy ne állítsanak szobrot a költőnek a városban az adófizetők pénzén. Én természetesen, mint régi ismerőse, fölkerestem Heinét kényelmes párizsi kriptájában és felháborodottan elébe raktam a tudósítást. Ő átfutotta a szöveget, majd a dátumra pillantott és elmosolyodott. – Minek örül? – kiáltottam rá –, a maga kollégáiról, még a fiatalabbakról és jelentéktelenebbekről is, főutak, és irodalmi társaságok vannak elnevezve, a hasonló nagyságrendbe tartozók emlékét pedig focicsapatok, úszódaruk, cigaretták, bankók őrzik... – Bankók? – szólt közbe a költő – bankók, ez nem rossz. Ne csináljon mindenkől viccet – szóltam rá, most már komorabban. (...) Nem csodálatos? – kérdezte boldogan. – Már százhusz év telt el halálom óta, és még mindig így dühítem őket! Milyen pontosan, milyen finoman értenek! Szerintem még Goethe is irigyel, válogatott talapzatán. – Felálltam. Nem kedvelem, ha nagy emberekkel ironizálnak.” Eörsi István: *Ürügyeim*. 9.

álláspont létezik a második nyilvánosságban a szabad kritika művelhetőségéről. A **második hivatalos közvélemény** álláspontjával ellentétes véleményeket azonban ez a környezet is elfojtja, miképpen az első nyilvánosság teszi azt bizonyos, számára nem elfogadható elgondolásokkal. A már idézett szemelvényekből derül ki, milyen természetű kockázatot vállal megszólalásával bárki az irodalmi nyilvánosságban, aki kiáll Szilágyi mellett a pamflet kérdésében. Így például Eörsi is, ha csak nem éppen rá utal az alábbi részlet:

Szegény X.Y., amikor a Weöres-ügyben – tényleg teljesen gyanútlanul – kiállt melletted, majdnem egy évig tartott, amíg visszafogadtuk, amíg meggyőződött róla, hogy őszintén tévedett.³²⁴

Végképp nincs okom azonban kételkedni a feljelentéstől való korabeli félelem és a megfoghatatlan szorongás őszinteségében. Itt sem az egyes szereplők megítélése, inkább a kontextus teremtette kényszerpálya és a benne való túlélés abszurditása érdekes. A Weöres-afférnak mindenképpen létezik egy olyan olvasata, amely azt példázza, hogyan és miért determinálhatja a kor kontextusában a feljelentő kritikai olvasatot az elvárttól – az adott szubkultúrában elfogadott konszenzustól – különböző vélemény. És, hogy előfordulhat akár az is, hogy a független ízlésítéletet alkotó kritika és a feljelentő kritika egybeesik. Ugyanakkor az is tanulságos, hogy e kiélezett hangulatban a Szilágyi Ákos feljelentő színezetet kapott írása ellen született cikkek hasonló, már mint egzisztenciális következményekkel járnak Szilágyira nézve, mint a klasszikus feljelentő kritikák az alkotókra, csupán egy másik közvélemény szemében szerepel le a vádlott (ezt jelenti a fordított „feljelentés”).³²⁵

Az illegális életnek és tetteknek nagy ára van. Többnyire a diktatúrák terméke, ám maga is második diktatúra, a törvényes elnyomás ellenképe. Szigorú szabályok szerint élő, merev hierarchia, őrzi a titkot, vagyis a diktatúrára az illegalitás maga is diktatúrával válaszol.³²⁶

³²⁴ Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! 360.

³²⁵ Bár a politikai kontextus eltérő, különös, hogy mennyire hasonló a Weöres-ügy dramaturgiája Sosztakovics 1936-os vagy Bulgakov 1926-os feljelentéséhez (Kiss Ilona: Tenyér és ököl. In: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra*, Budapest, Corvina, 2011. 192.). A „Weöres-pamfletre” válaszul érkező, Szilágyit elborító indulatos vagy sajnálkozó, de egyaránt elmarasztaló, *közös véleményt képviselő* megszámálhatatlan üzenetből álló levéltömeg kis Kádár-kori armageddonjában van valami közös a Sosztakovicsra záporozó – noha nem mellékes különbségként a zeneszerző esetében életveszélyes fenyegetésként is olvasható – feljelentő kritikákkal. Amelyek a harmadik fejezetben ismertetett, *Pravdá*-ban kiadott névtelen szerkesztőségi cikk rajtpisztoly-lövése után szintén megállíthatatlanul záporoznak a lapokban, és amelyeket a zeneszerző egy amulettben visel a nyakában (rontást semlegesítő mágikus tárgyként). De az eset eszünkbe juttathatja Bulgakov *Turbinék napjai* feljelentését is: Bulgakov egy albumba ragasztgatta a háromszáz két kritikát, amelyek közül mindössze kettő nem volt ellenséges (Kiss Ilona: Tenyér és ököl. 192.).

³²⁶ Becskeházi Attila: Korszellem: illegalitás és konspiráció. In: Szabó Márton (szerk.): *Tükör által homályosan. Tanulmányok az ideológiáról*. Budapest, MTA Társadalomtudományi Intézet, 1990, 106.

Szilágyi inntól kezdve „irodalmi sorsaként” utal az esetre, amely későbbi pályafutását is meghatározza, hiszen még öt évvel később, 1980-ban is magyarázkodni kényszerül. A korszak művészetkritikusa politikai, nem pedig művek által kijelölt erőterben mozog. A kritikus nem léphet akárki lábára – hogy továbbvigyük Szilágyi metaforáját –, mert a kritikát most nem a művészeti-szakmai közeg dinamikája működteti, hanem a hatalmi-politikai támadás–védelem logikája (attól függően, hogy első vagy második nyilvánosságról beszélünk). Visszaemlékezésében Szilágyi alapvető felismerést tesz, amikor a *Nem vagyok kritikus!* címen keresztül rávilágít, hogy az 1975-ös Magyarország irányításpolitikája torzító erővel bír az őszinte kritikai véleménnyel szemben, és határok közé szorítja, deformálja a szabad kritikát. A dolgozat témája szempontjából pedig azt kell észrevennünk, hogy a Kádár-kori feljelentő (színi)kritikák néhány példája e korszak (művészet)kritikájának lehetetlenségéből következik.

Poszttraumás fantomfélelmek

Utólag talán lényegesebb kérdés, hogy megfordul-e ez a status quo akkor, ha megváltozik a mostanáig jellemzett erőter. Egyfajta válaszlehetőséget kínál erre a kérdésre az informális, személyközpontú rendszer végével a rendszerváltás küszöbén megszülető *Holmi*. Amely éppen e központosított erőternek int demonstratív, gesztus-jellegű búcsút új művészetkritikai rovatán keresztül, amely hangsúlyozottan vissza kívánja hozni a „kemény”, a „levágó” kritika műfaját. Hiszen formálisan szabályozott keretek között nem áll fenn többé a feljelentés elvi lehetősége. Tanulságos azonban, hogy a feljelentéstől való félelem a posztszocialista Magyarországon sem tűnik el: az irodalom-szakmai emlékezet úgy tartja számon, hogy a negatív kritikáiról elhíresült Farkas Zsoltot is körülveszi annak a gyanúja, hogy „futtatott kritikus”, ügyeletes új undok.

Tehát a denunciálástól való félelem a pluralizmus korában is fantomfélelmek formájában él tovább (noha a kérdés végső soron éppen az, vajon mikortól értékelhetünk fantomfélelemnek egy érzést). A jelenség szimptomatikus tünete, amikor a kilencvenes évek közepén Bächer Iván a *Népszabadság* szilveszteri számában satírárt közöl bizonyos „Név Előd betűvető kisiparosról”,³²⁷ aki „brilliánsan bánik az anyaggal”, minden lapba ír pénzért, bár nem minden lapot szeret, de „ha már megalázkodik pénzért, jóért, megalázza legalább a

³²⁷ Bächer Iván: A nagy karácsonyi kaszálas – avagy Név Előd és az ő elmaradhatatlan fehér farka. *Népszabadság*, 1995. 12. 30. 27.

lapot is.” Mivel azonban Név Előd néhány szempontból hasonlóságokat mutatott Esterházy Péterrel, az író barátja, Nádas Péter védi meg a nyilvánosságban. Válaszcikkében Nádas „Bächer Iván populista inszinuációját”³²⁸ emlegeti, amikor a fikció szabályaival ellentétesen azonosnak tételezi a fiktív szatirikus alakot a mintáját adó íróval. Nádas sztálinista gyakorlat követésével vádolja mind a volt pártlapot, mind Bächert, amikor a cikket egy Rényi-féle zsandáríráshoz (*Nem babra megy a játék*)³²⁹ hasonlítja.³³⁰ Esterházy pedig az esetet kommentálva megalkotja a „Népszabadság-reflex” kifejezést,³³¹ amellyel voltaképpen a rendszerváltás utáni feljelentő kritika fogalmát írja körül. Kiderül, hogy a szilveszteri pamfletet nem Bächer magánvéleményének, hanem a *Népszabadság* „üzenetének” olvassa: „Ez egy félkolumnás, nagy írás volt, melyet nem lehet másképp érteni, mint üzenetet a Népszabadságtól, s ezt én tudomásul vettem.”³³²

Hogy-hogy nem, a feljelentő sajtó tematikában ismét Eörsi István a vita egyik hozzászólója. Válaszcikkében rámutat Nádas cikkének néhány önellentmondására. Ezek közül témánk szempontjából talán a leglényegesebb, hogy Eörsi szerint a denunciálás múltbéli gyakorlata „megbetegítette” a magyar társadalmat.

Bächer bűne miatt az egész lapra ráhúzzák a vizes lepedőt. Miért nem cenzúrázták ki írását az ünnepi számból az írói szabadság nagyobb dicsőségére? Az egész lap, régi és új munkatársaival együtt, utálatra méltó, mert megjelent benne szilveszterre egy szatíra.³³³

Eörsi az „egyébiránt egészséges” Nádas „beteges reakciójáról” beszél, és azt állítja, hogy a denunciálást lehetővé tevő politikai közeg a rendszerváltás utánig kihatóan betegítette meg a magyar társadalmat:

Irodalmi életünk beteg, és még csak meg sem lehet mondani, mióta, mert bármilyen időpontot neveznénk meg, ki lehetne mutatni, hogy az előzmények még messzibbre nyúlnak vissza. Vitáinkat sohasem folytathattuk le tisztességesen, mert a művészet olyan társadalmi közegben küszködött, melyben az őszinte kritika irodalmon kívüli veszélyek lehetőségét idézte fel. A legkiválóbbak összebújtak, lelkes tábor gyűlt körük, a legfőbb értékmérő az odaadás volt. Hogy régi metaforámmal éljek: nemes vadak melengették a leheletükkel egymást gyérülő erdeinkben, és ez a helyzet akkor sem változott meg, amikor – 1989 után – eloszolhatott volna a félelem a külső támadástól. A szélfúvástól elszoktak régen, az időjárás szeszélyeit merényletekként élik

³²⁸ Nádas Péter: Üzenet a Népszabadság érzékenyebb munkatársainak. *Népszabadság*, 1996. 01. 05. 8.

³²⁹ Rényi Péter: Nem babra megy a játék. *Népszabadság*, 1982. 12. 11. 7.

³³⁰ Eörsi István: Egy betegség tünetei. *Népszabadság*, 1996. 01.10.9.

³³¹ „Nem vagyok egy Berzsenyi...” 166.

³³² „Nem vagyok egy Berzsenyi...” 165.

³³³ Eörsi István: Egy betegség tünetei. 9.

át. Nemes vadak voltak – védett vadak szeretnének lenni. Ellenállva a régi tabuknak tabuizálták magukat és egymást. Az egyébiránt egészséges Nádas beteges reakcióját ez a beteges helyzet idézi elő: valaki megsértett egy íratlan és immár értelmetlen szabályt, és ezzel reaktiválta veszélyérzetét. Az efféle beteges reakció ellen az egyedüli gyógymód, hogy nem vesszük tudomásul: úgy gondolkodunk, beszélünk és írunk, mintha demokratikus közegben, a citoyen értékrend bűvöletében cseperedtünk volna fel.³³⁴

Amennyiben tehát 1989 után is működnek a „pavlovi reflexek” – Ständeisky Éva kifejezésével szólva, a „képzeltések” –, abból rögtön következik, hogy nem szükségesek direkt adminisztratív következmények ahhoz, hogy a feljelentő színikritika irányítási mechanizmusa működésbe lépjen. Bőven elég a negatív beidegződéseken szocializálódott társadalom informálisan irányított erőtere. Holott meggyőződésem, hogy minden korszak kritikusában él a vágy, hogy őszinte véleményét elmondhassa. Mivel azonban ez a Kádár-korszakban ez nem minden esetben lehetséges, a kritikus, feljelentés gyanújába keveredik.

Összegzés

Feltevésem szerint a független ízlésítéletet alkotó kritika minden – Eörsi István kifejezésével szólva „beteg” –, precízebben feljelentéssel és hatalmi megtorlással terhelt múltú, monopolisztikus irányítással rendelkező társadalomban immanensen gyanúba keveredhet. Ilyen körülmények között ugyanis nem zárható ki a denunciálás elvi lehetősége. A nem független sajtó és a negatív beidegződések közös erőterében a **sajtóorgán**um (például *Népszabadság*, *Kritika*), illetve esetlegesen az akár szakmailag is elismert **kritikus hatalmi pozíciója** (például: Pándi Pál, Király István, Rényi Péter, Nagy Péter, Szerdahelyi István) automatikusan képzi meg a feljelentő olvasatot. A szerzőség, a megjelenés helye és körülményei a feljelentő kritika esetében nem pusztán filológiai, hanem konstitutív kérdés: a denunciálást nem kizárólag a cikk ideologikus nyelve konstituálja, hanem a kritikát körülvevő kontextus.

A denunciálásnak ez a modellje különösképpen igaz a posztideokratikus kádári kultúráirányításra, amely úgy tesz, mintha még létezne számára „ideológiai bűn”, de valójában totálisan közönyös saját választott ideológiája, a marxizmus iránt, adminisztratív síkon pedig a legritkább esetben tesz valamit az „ideológiai bűnelkövetés” szankcionálásáért: mivel a kultúra területén *rendszerszintű*, látványos adminisztratív erőszak már nem áll érdekében. Ezért a feljelentő kritika a posztsztálini Magyarországon bár nem reprezentatív,

³³⁴Eörsi István: Egy betegség tünetei. 9.

de fontos szerepet játszik. **Azáltal segíti a negatív konszenzus, tehát a továbbra is monopolisztikus hatalomgyakorlás fenntartását, hogy megszabadítja a kulturális irányítást az erőszak és a látványos szankciók kényszerétől, miközben segít fenntartani az ideologikus kormányzás látszatát.** „Nem csinálunk belőle mártírt – mondja a politikus –, bizonyára ért majd a szóból, és a többiek is meghallják az üzenetet.” A kádári–aczéli kultúráirányítási modellben – a magyar „NEP-ben” – tehát a feljelentő kritika *jellemzően* nem von maga után szankciót, végképp nem látványos szankciót, hanem ő maga válik a hatalom által kiszabott büntetéssé, illetve a bűnmegelőzés egyik lehetséges eszközévé, a monopolhatalom jelenlétének fenyegető demonstrációjává. Jelenthet nyomásgyakorlást (az előadás gyors levétele a műsorról, igazgató leváltása). De jellemzően inkább az irányításból hiányzó marxista elvek retorikai helyettesítését jelenti, annak reményében, hogy elkerülhető legyen a hatalom számára a konfrontáció. **Ezért a Kádár-korszak reprezentatív feljelentő kritikai típusa a fantomfeljelentés.**

Csak hogy ebben az informálisan „liberalizálódó” közegben egyre inkább előfordulhat, hogy az újságíró is úgy viselkedik, mint ha liberális demokráciában élne. A kritikus tehát nem feltétlenül és nem minden esetben a hatalom szolgálatában (esetleg védelmében ír). Azonban a hatalom szerzőségének olvasata akkor is kialakulhat egy kritika körül, ha annak szerzője személyes véleményét – a mű létező összefüggéseinek elemzését – írja le. Ez az oka annak, hogy az elkötelezettség hiányát a kritikában a második nyilvánosság sem tolerálja. Polifónia helyett ellenmonológgal, szintén tabukkal válaszolnak a hivatalos ideológiára. Így kap például még az 1970-es évek közepén is – függetlenül a kritikus szándékától – Szilágyi Ákos Weöres-pamfletje vagy Molnár Gál Péter Ádám Ottó- és Beckett-kritikája egyaránt feljelentő olvasatot – az ellenzéki szakmai szubkultúrán belül működő csoportssolidaritás kifejeződéseként. Így képződik meg automatikusan a kollaboráció vádjá a veszélyeztetettnak vélt szerzőt bíráló kritikussal szemben, ha írása a pártközeli lap hasábjain jelenik meg, különösképpen ha valamilyen baloldali áramlatot képvisel. Így szűkül be egy diktatórikus államban – még az ellenzéki szubkultúrákon belül is – a vélemény/ízlés/értelmezési szabadság pluralitásának tere.

Interjúalanyaim visszaemlékezései is azt bizonyítják (pl. Spiró György, Csáki Judit), hogy a Kádár-kor vége felé, egy elhallgatásokra épülő nyilvánosságban a langyos, szakmaiatlan kritika kategorikus imperatívuszától idegenkedve, feltűnően sok szerzőben merül fel Szilágyi Ákos ominózus apofatikus önmeghatározásával párhuzamosan, hogy vagy

hallgat arról, amit nem tud dicsérni, vagy pedig végleg abbahagyja a kritikaírást.³³⁵ Utóbbi döntésre talán a kritikaírással felhagyó szerkesztő, Réz Pál példája a legismertebb.

A Kádár-korszak kritikusai három hozzáállás, három lehetőség között választhat a „túrt” és „tiltott” kategória között változó státuszú művek kritikai megközelítésében. (Attól függően, hogy a kritikus azt látja hangsúlyosabban, hogy a struktúra formális értelemben változatlan – a, b – vagy pedig azt, hogy informálisan történt egy „liberalizáció” a kulturális irányításban – c):

a) hallgat az adott előadásról;

b) a kritikában apologetikus hangnemet használ, amely gyakran csak a kritika szimulációja, amennyiben a művet sokszor kénytelen másnak beállítani, mint ami az valójában (például eltagadja a mű rendszerellenességét);

c) nem fogadja el a szimulációt mint status quo-t, és a művet annak valós értelmezési tartományában elemzi.

Ezáltal azonban a cinkos hallgatásra épülő negatív konszenzus nyilvánosságában is megfogalmazza, „leleplezi” az adott műalkotás rendszerellenesnek minősült vonását. (Ez utóbbi lehetőséget azonban a végső tabukat illetően még a puhuló rendszer sem engedi meg, legfeljebb szamizdatban lett volna lehetséges.)

Amennyiben elfogadjuk, hogy ebben a környezetben mindhárom lehetőség a negatív legitimáció elfogadását jelenti, ezáltal egyfajta rendszerlegitimáló funkciót tölt be, akkor bizonyos esetekben éppen a feljelentő kritikát kell a rendszerrel szembeni ellenállás és lázadás egyik kudarcba fulladt fajtájaként értelmeznünk. Kudarcba fulladt: mert a változatlanul monopolisztikus és látszólag egyetlen ideológiát elismerő hatalomgyakorlás következtében a független elvi és ízlésítéleten alapuló, a mű valódi összefüggéseit feltáró kritikák továbbra is könnyen denunciáló színezetet kapnak. E kritikák azonban, amelyekhez már nem társulnak adminisztratív következmények, a rendszertől független ítéletalkotáshoz és véleményformáláshoz való ragaszkodásról is árulkodhatnak; ez pedig a rendszer status quo-jának elutasítását, a negatív legitimáció megkérdőjelezését is jelenthette. És a szabad kritikai nyilvánosság megteremtésén keresztül a civil társadalom megteremtéséhez szükséges szociológiai előfeltételek megvalósítását. Másként fogalmazva, abban a társadalomban, amelyben Szilágyi Ákos azt kényszerül írni, „*Nem vagyok kritikus!*”, a független és markáns ízlésítéletet megfogalmazó kritika ad abszurdum a feljelentő kritikával is egybeeshet.

Tipológiában ezért a Kádár-kori denunciació típusait a szerzői szándék megfigyelésére

³³⁵ Melléklet: interjú Csáki Judittal és Spiró Györggyel.

tett reménytelen kísérlet helyett először a cikkben megfogalmazott vádak alapján különítettem el (megkülönböztetve az „ideológiai bűnelkövetés” különböző fajtáira adott ügyészi és ügyvédi, egyaránt ideologikus kritikusi választ, azaz feljelentést és bábáskodást). Majd azt vizsgáltam, milyen kontextusban értelmezhetőek e cikkek, társultak-e hozzájuk (a sajtómegjelenést megelőző vagy azt követő) adminisztratív beavatkozások, és ha igen, akkor milyen értelemben. Az öt típus főbb vonásait vázoltam az előző alfejezetben, most pedig az 5.–9. fejezet esettanulmányaiban részletes bemutatásukra vállalkozom.

5. Bábáskodó színikritika

Nagy a lemorzsolódás a kritikusok táborában. Az elmarasztaló kritikát retorzió követi. Ezért néhányan vagy elhallgatnak, vagy hiteltelenné válnak megalkuvó kritikáikkal.³³⁶

Egy olyan korszakban, ahol a negatív kritika gyakran sértésnek, feljelentésnek minősül, megnövekszik a pozitív kritikák száma, különösképpen a „veszélyeztetettnek” vélt előadások kritikai fogadtatásában. A bábáskodó kritika műfogásait az **5.1 alfejezetben** a *Marat/Sade* (1981) kritikai recepciójánk bábáskodó technikáin keresztül fogom szemléltetni és elemezni.

5.1. A *Marat/Sade* és a külföldi kritikusok

(Ács János: *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmeegógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában*, 1981)

Koltai Tamás kaposvári *Marat/Sade*-kritikájának eredetileg lebegtetve hagyott „forradalom” szava elé szerkesztője, Pándi Pál odakörmölte, hogy „francia”. A kritika ezért ma így olvasható:

Máté Gábor könnyáztatta jajkiáltása és fölsukló zokogása megrázó befejezés, mert borzongató hitelességgel ébreszt rá, hogy Charentonból nem lehet újrakezdeni a francia forradalmat.³³⁷

A szerkesztőségi incidensről Koltai személyesen is mesélt egy évvel ezelőtti interjúban, amelyet jelen kutatás miatt készítettem vele.

Azt szabadott írni, hogy „elveszett forradalom”, mert ezt a francia forradalomra is lehetett érteni. (...) De ha én olyan hülye lettem volna, hogy beírom ötvenhatot, Pándi felhív, nem is tudom mit mondott volna. Ötvenhatot egyébként még Pándinak se mondtam, minek őt provokálni. Úgyesen lehetett célozgatni, és azt reméltem, hogy úgy benne maradhat. Engem talán összesen öt előadás taglózott le úgy, mint a *Marat*. Babarczy utána odajött a büfében és megkérdezte, hogy ugye nem fogom megírni? Annyira hülyének tarthatott. De hát nem volt olyan lap, ahol leírhattam volna. Szamizdatban meg lehetett volna írni, persze.³³⁸

³³⁶ Feljegyzés néhány színházi megbeszélés tapasztalatáról. *Kulturális Alosztály*. 2. (gépirat)

³³⁷ Koltai Tamás: „Peter Weiss: *Marat/Sade*.” *Kritika*, 1982/4. 36.

³³⁸ Melléklet: interjú Koltai Tamással.

Az 1981-es kaposvári bemutató (Csiky Gergely Színház) idején tehát már a „túrt” kategória részét képezhetik a „szelárnyékban” működő, például egyes vidéki színházainak a legfőbb tabukat tematizáló bemutatói is. Az előadás üzenhet a kaposvári „mikroközösségnek”, illetve az odalátogató színházi „zarándokoknak”, kialakítva egy politikai konszenzust. De maguk az alkotók hívják fel elsőként a sajtó figyelmét arra, hogy a nyilvánosság egy bizonyos fokát a tabusértésnek nem szabad túllépnie.

A bábáskodó kritika retorikai fogásai, a hiányos érvelés, a sorok között való üzengetés illetve az eklektikus retorika fogásának demonstrálására egyaránt alkalmas példa a nyolcvanas évek elején színre kerülő kaposvári *Marat/Sade* (1981) kritikai recepciója, amelyben nyomát sem találjuk azon politikai-referenciáknak, amelyről az előadás utólag elhíresült. A recepció ugyanakkor elismerő: még az országos napilapok közül az előadásra másodikiként reagáló pártlap kritikusa, Zappe László³³⁹ finoman elhatárolódó, enyhén ironikus *Népszabadság*-kritikája is azzal fejeződik be, hogy a téves produkció „humanizmusát” nem vitatná el.³⁴⁰ (Az első reakció a helyi lap támogató kritikusaé, Leskó Lászlóé, két nappal a bemutató után jelenik meg.)³⁴¹ Interjújában Eörsi László idézi Zappe kritikájának befejezéséről szólva Ács Jánost: „Bírálatában van ugyan indokolatlanul fölös harag és naivan ideologikus, nincs azonban benne politikai sandaság.” Majd azt mondja: „Tehát ezzel próbált védeni Zappe, aki egyébként a legkritikusabb volt a *Marat/Sade*-ban. Ezt kiemelte Köpeczi is, hogy ő volt, aki leginkább bíralt.”³⁴² Ennek azonban nincs nagy jelentősége, az érdemi feljelentő kritika az eset abszurdításának megfelelően a BITEF külföldi, szabad kritikusainak a hazai tabukat nem ismerő, lelkendező, naiv leleplezése.³⁴³ De erről később. A *Marat/Sade* megkapja a Színikritikusok díját (1981/82), és kritikai fogadtatása is egyöntetű siker: Bogácsi Erzsébet *Magyar Nemzet*-kritikájától³⁴⁴ kezdve a *Zalai Hírlap*ig.³⁴⁵

György Péter mutat rá arra az ellentmondásra, hogy **miközben a nyolcvanas években az öncenzúra momentuma magától értetődő volt, azzal az előnnyel is járt, hogy a**

³³⁹ Bár Szolláth Dávid Mészöly-kutatásaiban megjegyzi, hogy Zappe kritikáiban még a nyolcvanas években is felfedezhető Pándi kritikáinak hatása. Zappe László: „Egy rossz közérzet mítosza és realitása. Mészöly Miklós: Merre a csillag jár” In: *Népszabadság*, 1986. március. 29. 13. Idézi: Szolláth Dávid: Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában. *Jelenkor*, 2002/1.100.

³⁴⁰ Zappe László: Marat halála. *Népszabadság*, 1981/12. 11. 2.

³⁴¹ Leskó László: Marat passió. *Somogyi Néplap*, 1981.12.06.4.

³⁴² Eörsi László interjúja Ács Jánossal, OHA, 2009.

³⁴³ Nánay István: The Metaphorical Language of Theatre Critics. In: Attila Szabó (ed): *Theatre After the Change*. Creativ Média, 2011. 108.

³⁴⁴ Bogácsi Erzsébet: Marat halála. *Magyar Nemzet*, 1981.12.16. 4.

³⁴⁵ T.A.: Egy történelmi közjáték hullámverései, avagy miként kényszeríthet állásfoglalásra a jó színház? *Zalai Hírlap*, 1981.12.16. 5.

kritikus az előadás politikai jelentősége helyett annak esztétikai hatásmechanizmusát állíthatta előtérbe. Erről saját *Marat/Sade*-kritikájáról írva emlékezik meg:

A szöveget a Jaruzelski-puccs után írtam, s adtam le. Abban sem az 1956-os allúziókra, sem a lengyelországi eseményekre nem utaltam. Ha nem így jártam volna el – jelzem, így is akartam eljárni –, akkor cikkemet a lap nem közölhette volna, s ha a szerkesztő el is követte volna ezt a hibát, azzal igencsak ártott volna a színháznak. Erre amúgy a színháziak elég világosan felhívták a figyelmem. Harminchárom évvel később nyilván nehéz rekonstruálnom azt, ami akkor történt, és ha valaki ezt az eljárást öncenzúrának tekinti, akkor azt habozás nélkül elfogadom: függetlenül attól, hogy eljárásomat racionálisnak tekinthettem. Ráadásul a közeg, amelyben éltem, azt várta el tőlem – is –, hogy az előadás bőséges szakmai érényeit dokumentáljam, és nem a politikai kontextust.) Eörsi László 2009-es kiváló elemzése³⁴⁶ – ennyit a kontextusok forgandóságáról – értelemszerűen az egykori politikai elvárások és tiltások rendjét rekonstruálja, ám írása nyomán az olvasó azt az egyet nem értheti meg, miért is volt ez annak idején jó, és nem pusztán fontos előadás.³⁴⁷

A kritika hiányos retorikája érzésem szerint éppen az előbb kifejtett okokból bizonyul produktívabb iránynak a bábáskodó kritika másik, olykor természetesen a hiány retorikájával is átfedéseket alkotó attitűdjénél. Hiszen ha a kritikus nem azzal van elfoglalva, hogy a szocialista realizmus és a marxizmus ideológiai rendszerében helyezzen el egy attól értelemszerűen különböző műalkotást, hanem a hatás legkülönbözőbb, esztétikai összetevőire figyel, akkor egyrészt nem kényszeríti saját magát eklektikus nyelvre (hazugságra), másrészt az előadás hatásösszetevőinek habár hiányos, de szoros olvasatát adhatja. György Péter érvelése legfeljebb arra nem tér ki, mit kezdjen a nyolcvanas évek elején a kritikus az esztétikai hatás a politikai kontextustól leválaszthatatlan összetevőivel. Vajon tényleg olyan könnyen elválasztható egymástól egy előadás kódrendszerében az esztétikai és a társadalmi? Amennyiben alighanem éppen a *Marat/Sade* esetében sem lehetett ezt olyan magától értetődően megtenni.

A legtermékenyebb bábáskodó gyakorlat a *Marat/Sade*-kritikákat végigolvasva a kettős nyelv és a célozgatás, lebegtetés tehát a hiányos nyelv alkalmazásának lehetősége, amely nyilvánvalóan könnyebben volt megvalósítható a „rég” *Mozgó Világban*, mint például a *Kritikában*. Ennek szemléletes példája, hogy hat hónappal a bemutató után Koltai Tamás egy évadértékelőben, amelyet a *Híd* számára készített, ismét leírja a Pándi által kiegészített mondatot, immár a „francia” jelző betoldása nélkül, a mondat eredeti formájában.³⁴⁸ Ebben

³⁴⁶ Eörsi László: A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika. In: Tischler János (szerk.): *Kádárizmus, mélyfúrások*. Budapest, 1956-os Intézet, 2009, 243–273.

³⁴⁷ György Péter: *A hatalom képzelete*. 474.

³⁴⁸ Koltai Tamás: Új formák, új tartalmak. *Híd*, 1982/10. 1179.

az írásában Koltai számos kritikussal összhangban kiemeli azt a lényegi és az előadásra teljesen valid állítást is, hogy itt a színészek nem örültek játszanak, és bár elesnek az örült imitáció színészileg hálás lehetőségétől, ezáltal – írhatja a *Híd*-ban már Koltai – felerősödik a „politikai feszültség.” Ugyanezt a momentumot emeli ki a legtöbb kritika: Csáki Judit a *Népszavában*,³⁴⁹ Szekrényesy Júlia az *Élet és Irodalomban*,³⁵⁰ a *Vas Népe*,³⁵¹ György Péter már említett írásában vagy éppen esszéjében Pályi András:

Eszünkbe se jut bolondoknak nézni őket. Legfeljebb annyira örültek, amennyire életünk bizonyos pillanataiban mindnyájan azok lehetünk: időről időre sokállapotba kerülnek. Ezek a sokkos pillanatok épp attól hátborzongatóak, hogy az előadás nem adja meg a nézőnek a felmentést, a lehetőséget, hogy lelke mélyén a látottakat elintézzze egy legyintéssel: ugyan, hát persze, a bolondokházában vagyunk! Ez az itteni „bolondokháza” maga a világ; e felismerésnek ideig óráig ellenállhatnunk, de mindenképpen kénytelenek vagyunk azonosságot vállalni a színpadi történésekkel.³⁵²

Az említett írások a bábáskodó kritika termékenyebb módját választják az eklektikus retorikánál, mivel változó mértékben érintik a tabut. Pályi András a „régí” *Mozgó Világ*-ban, Csáki Judit („nincs forradalmi helyzet”) és Szekrényesy Júlia egyaránt utalnak rá („a konszolidáció szürke terrorja”), György Péter a *Színházban*³⁵³ talán kevésbé próbálja ebbe az irányba tágítani szabadságának köreit, viszont ő sem bonyolódik az előadást védelmezendő attól idegen elemzésbe. Mindez persze egyértelműen függ az orgánumoktól is, amelyek változó mértékű szabadságot engedélyeznek. A *Mozgó Világ*-ban például jelző nélkül maradhat a „forradalom” kifejezés³⁵⁴ (ezzel szemben a *Zalai Hírlap* újságírója kénytelen azt teljes elnevezéssel kiírni).³⁵⁵ És a Grotowski-kedvelő Pályi bőven írhat metafizikáról, mitológiáról, kozmikus értelmezésről is,³⁵⁶ vagy éppen Artaud-ról. Utóbbi hatásáról egyébként György Péternél is olvashatunk, sőt, ez a gondolatkör a *Somogyi Néplap* cikkében is megjelenik.³⁵⁷ Az *Ország-Világ* viszont, amikor azt írja, „nem is lehetne hitelesebben – ha úgy tetszik »magyarabbul« – a közönség elé vinni”³⁵⁸ a darabot, akkor egy korábbi *Marat*-bemutatóra céloz: Ács János rendezéséről konkrétan e tekintetben nem állít semmit.

³⁴⁹ Csáki Judit: Színházi esték. *Népszava*, 1982.02.04.6.

³⁵⁰ Szekrényesy Júlia: A konszolidáció kegyetlen színháza. *Élet és Irodalom*, 1982. 01.15. 13.

³⁵¹ Budai Rózsa: Marat és a forradalom. *Vas Népe*, 1982. 03.18.5.

³⁵² Pályi András: Artaud-házi használatra. *Mozgó Világ*, 1982/3. 82.

³⁵³ György Péter: A változások ára. A Marat/Sade Kaposváron. *Színház*, 1982/3. 22–26.

³⁵⁴ Pályi András. 80.

³⁵⁵ T.A. i. m.

³⁵⁶ Pályi i.m. 83.

³⁵⁷ Leskó László i. m.

³⁵⁸ A.G.: Vendégjáték Pesten. *Ország-Világ*, 1982.10.06. 11.

Egynémely kritika viszont egészen odáig elmegy a kettős nyelv alkalmazásában, hogy majdhogynem leleplezi az előadást – noha ez is értelemszerűen a körkörös nyilvánosság természetével függhet össze: bizonyos lapokban ezt is „szabad.” De meglepő módon ilyen a népszerű *Film Színház Kritika*ban Róna Katalin írása is, aki szintén kitér annak jelentőségére, hogy a színészek itt nem örültekét játszanak, és leírja azt is, hogy a kikiáltó „elsiratja” a forradalmat, nem használva jelzős szerkezetet, illetve a következőt is olvashatjuk: „Ács János rendezését a konszolidáció szürke, megnyugtató, szenvtelen, megbékélő szomorúságába helyezte.”³⁵⁹ Bogácsi Erzsébet „korunk forradalmiságáról” ír.³⁶⁰ A vidéki kritikák jellemzően nem érintik utalgatás szintjén a politikai aspektust, de lelkesedésüket egyértelműen kifejezik, így a *Somogyi Néplap* kritikusa „remekműnek” és „színháztörténeti mérföldkőnek” nevezi az előadást. Írását a kritikus azért titokzatosan mégis azzal zárja: „nem sci-fi ez, gyermek.”³⁶¹

Az *Élet és Irodalom* színikritikusa, Varjas Endre Ascher Tamás *Chicago*-rendezésével együtt ír az előadásról, érvelésében több apologéta eklektikus momentumot is fel lehet fedezni. Eleinte meglehetősen nyíltsággal arról ír, hogy a játék a konszolidáció ellentmondásaira kérdez rá, majd visszavonván ezt az állítást, hangsúlyozza azt a történelmi különbséget, hogy más volt a Weiss-féle konszolidáció – ezért a kaposvári előadás

nemcsak tiszteli a sajátjával rokon mondanivalójú Weiss-szöveget, de további, eredeti dokumentumokkal egészíti ki. Ettől a közvetített-tükörözött igazság nekünk és hozzánk szólón lesz bonyolultabb, a mienkhez még közelebb, konkrétabb.³⁶²

Kérdéses ugyanakkor, hogy ha a két modell, a francia forradalom és az ötvenhatos modell olyannyira különbözik, miképpen tudja mégis közel hozni hozzánk azt néhány aktualizáló jelkép beiktatása? Majd a kritika tovább hangsúlyozza az előadás aktualizáló voltát és jelenvaló hatását – „a mindenkori efemer beépítése a játékba pusztán interpretáció helyett” – ezek után azonban kénytelen ismét visszalépni egyet és egy eklektikus érvet alkalmazni:

Csipetnyi politikai sandaság elegendő, hogy az efféle problémaérzékeny színházat felelőtlen ellenzékiességgel vádolják meg, akik a közös gondokkal való szembenézés helyett a kerülőutak, a takargatás, az elodázás módozatait favorizálják.³⁶³

³⁵⁹ Róna Katalin: Meditatív Játék. *Film Színház Muzsika*, 1982. 02.06.12.

³⁶⁰ Bogácsi Erzsébet: Marat halála. *Magyar Nemzet*, 1981.12.16.

³⁶¹ Leskó i.m. 4.

³⁶² Varjas Endre: Görcsös arc, frivol tükörben. *Élet és Irodalom*, 1982. 06. 11. 13.

³⁶³ Varjas Endre: Görcsös arc, frivol tükörben. 13.

Pontosan itt, ezen utolsó mondatban érhető tetten az eklektikus érvelés lényegi vonása, amely a védelem okán nyilvánvalóan rendszerellenes művekről kénytelen azt állítani, hogy azok csupán „problémaérzékenyek”, miközben a kritikus láthatóan és érthetően ég a vágytól, hogy a tabut is leírhasa. Valahányszor azonban a közelébe merészkedik, kénytelen a következő mondatában előbbi utalását visszavonni.

De nehogy azt higgyük, hogy ebben a közegben biztos megoldás, ha a kritikus berendezkedik a korszakra igencsak jellemző, egyébként kritikaellenes, bevett gyakorlatára, a bábáskodó kritikára: hiszen a kaposvári *Marat/Sade* mellett az ötvenhatos utalások tekintetében cinkosan összezáró magyar kritikával ellentétben éppen a BITEF (Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál) lelkendező, külföldi kritikái törik meg az egyezményes hallgatást, és paradox módon ovációjukkal jelentik fel az előadást. Létezik olyan kritikus, akinek naivitását a szerkesztőség kontrollálja: az akkoriban nem Magyarországon élő, gyanútlan Bartuc Gabriella cikkében ugyanis a *Magyar Szó* szerkesztősége a Corvin-közt „Kálvin-térre” javítja, és a cikk már így jelenik meg.³⁶⁴ De a belgrádi *Politika* újságírója megteheti azt is, lévén nem magyarul ír, amit Koltai nem tehetett meg a *Népszabadságban* – jelző nélkül szerepeltetheti a „forradalom” szót, ráadásul írásának címében: *A forradalom mint játék*.³⁶⁵ A *Süddeutsche Zeitungban* pedig „megjelenik, hogy a Corvin köz van a háttérben, és ezzel megdől a »nagy kuss törvény«.” – meséli Babraczy László 2008-ban Eörsi Lászlónak.³⁶⁶ Az előadást tehát már nem a hazai sajtó, nem a magyar kritika jelenti fel, hanem a lelkes és gyanútlan külföldi kritika. A BITEF-vendégjáték után az itthoni egyezményt nem ismerő külföldi kritikusok.

A BITEF-et követően a *Marat/Sade* külföldi visszhangjából a *Színház* 1983. februári száma is közöl egy összeállítást. Mintha most már minden mindegy alapon dolgozna, egészen nyíltan ötvenhatra utaló részletek is nyomtatásba kerülnek a magyar sajtóban, igaz, egy havilapban: „Szörnyű, hogy egy népnek ilyen gyötrelmes, nehéz történelme kell legyen ahhoz, hogy ilyen előadás megszülethessen.”³⁶⁷ Vagy: „a forradalom sorsuk, sírjuk és megváltásuk”.³⁶⁸ Radics Viktória idézi Végel László kritikáját is: „az előadás szemmel

³⁶⁴ Bartuc Gabriella: *Marat/Sade*. XVI. BITEF. *Magyar Szó*. 1982.10.02.12.

³⁶⁵ Milosevics, Branyiszlav: *A forradalom mint játék (Revolucija kao igra)*. Belgrád, *Politika*, 1982. 02. 01.11.

³⁶⁶ Eörsi László: A kaposvári *Marat/Sade* és a kultúrpolitika. *Színház*, 2010/9. 12.

³⁶⁷ Radics Viktória: A *Marat/Sade* jugoszláviai sajtóvisszhangjáról. *Színház*. 1983/2. 47.

³⁶⁸ Radics i.m. 48.

láthatóan arról szól, hogy egy nemzedék megéli a forradalmat, az utána következő pedig a konszolidációt.”³⁶⁹

A hatalom számára többé már nem volt alternatíva az addig választott (a kritikuséhoz hasonlóan cinkos) hallgatás: hiszen a párt ideológusai az ügynökhálózat munkájának köszönhetően egészen odáig is tisztában voltak az előadás rejtett értelmével. De azt a stratégiát követték, hogy amiről nem beszélünk, az nem létezik.³⁷⁰ Miután ez többé nem alternatíva, mert a tabu bekerül a nemzetközi sajtónyilvánosságba, kell valami retorzió: 1982-ben Tóth Dezső utasítása elér a megyei tanács szintjére és annak kulturális titkára felszólítja az igazgatót, hogy távolítsa el „ellenzékiségéről ismert dramaturgiáját,” Eörsi Istvánt.³⁷¹ Egy évvel később, 1983-ban Köpeczi Béla, a párt egyik vezető ideológusa, kulturális miniszter megírja a korszak utolsó nagyszabású színházi ítélethirdető beszédét, felélesztve a régi Révai-féle gyakorlat szócsőmentes perzekútor technikáját.³⁷² Ebben az írásban egyaránt elítéli a színházat, a figyelmetlen kultúrpolitikusokat és a munkájukat nem teljesítő színikritikusokat is. De hogy ténylegesen ez az eset tekinthető-e a korszak utolsó érdemi feljelentésének, erősen kétséges, hiszen nem kritikus, hanem politikus írja. Az is tanulságos, hogy az előadás ezek után is műsoron marad: Köpeczi beszédé tehát jól mutatja, hogy a sajtótámadás 1983-ban már a formális betiltás helyettesítésére, a hatalom ideológiai öndemonstrációjára szolgál.

Vagyis a bábáskodó kritika fogásai között a *Marat/Sade* recepciójában megfigyelhettük a hiányos és az eklektikus retorikát egyaránt (a bábáskodó kritika a dolgozatban elkülönített két lehetséges ügyvédi technikáját.) A korszak színikritikáját észrevétlenül felszámoló bábáskodó színikritika különböző módszereit elemezve tehát látható, nem minden védelmező mechanizmus bizonyul egyaránt értelmezés-ellenesnek. Az egyes technikák különbségei között a hiányos és az eklektikus érvelés különbségeit szeretném hangsúlyozni. Hiszen még bábáskodó technikákat írva is szabadságában állt a kritikusnak döntenie arról, hogy csak elhallgatja az előadásnak a hatalom szempontjából problematikus momentumait, vagy egyúttal téves, hamis, hatalom közeli színben is tünteti fel őket. Tehát a különbségek még a bábáskodó kritika esetében is árnyalatokban érhetők tetten, az egyes kritikusok munkásságában. Azonban összességében (különbségek ide vagy oda) a *Marat/Sade* kritikai recepciója utólag kevésbé az előadás tényleges fogadtatásáról, inkább a korabeli nyilvánosság természetéről árulkodik.

³⁶⁹ Radics i.m. 48.

³⁷⁰ Vö: Nánay István: *The Metaphorical Language of Theatre Critics*. 108.

³⁷¹ Eörsi László: *A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika*. 12.

³⁷² Köpeczi Béla: *A forradalom értelmezése – Marat ürügyén*. *Kritika*, 1983/2. 23–25.

6. Feljelentő kritika

Az értekezés címében szereplő feljelentő archetípussal voltaképpen csak ebben az egy fejezetben találkozunk, noha már a most következő két, kora-Kádár-kori esettanulmány sem hasonlítható semmilyen szempontból a sztálini vagy akár hruscsovi esetekhez. Az **6.1 alfejezet**ben azt fogjuk látni, hogy kevéssel ötvenhat után még léteznek a Kádár-korban adminisztratív intézkedések, ez alatt az előadás meglehetősen félreérthetetlen betiltását kell érteni. Az **6.2 alfejezet** pedig arra szolgáltat példát, hogy a feljelentő kritika politikai intézkedésekkel párosuló formája még abban az évben is felbukkanhat, amelyet a történelemkönyvek is a konszolidációt lezáró időszakának tartanak.

6.1. Sajtótámadás egy „ellenforradalom keltette zűrzavart tápláló” előadás ellen (Ádám Ottó: *Széchenyi*, 1957)

Az 1956–1963 közötti időszak zavaros jellegét bizonyítja, hogy a negyedik fejezetben felidézett *Fáklyalángé*hoz (1952) hasonló történet 1957-ben is előfordul. Németh Lászlónak – „az időszak egyik reprezentatív írójának-drámaírójának”³⁷³ – sokáig nem engedélyezett *Széchenyi*jét végre színpadra állítják, majd váratlanul hamar leveszik a Madách Kamara Színház műsoráról. Holott az író, akinek darabjait nem mutathatták be, elfogadottá válik: már 1952-ben József Attila-díjjal tüntetik ki és a *Széchenyi* bemutatása évében Kossuth-díjat kap, de az előadás még sincsen biztonságban.³⁷⁴ 1957. május 14-én volt a premier, május folyamán még hétszer játszották az előadást (körülbelül háromezer ember láthatta), utána azonban nem ment többet. A betiltás a kortárs közönség számára olyannyira nyilvánvaló tény, hogy a *Film Színház Muzsika* novemberi számában egy Tímár Józsefről szóló írásban is található rá egy utalás: „E különös fából faragott deszkákon volt ő Lucifer, már huszonnégy évesen! (...) Ő volt a *Villámfény*nél körorvosa, és a Papucshős – és Széchenyi... Antonius, Sanyarov, Karenin és Mercutio és a verset ő felejtette el az *Éjjeli menedékhely* Színészeként.”³⁷⁵

³⁷³ Nánay István: A Galileitől a Sirályig. Szubjektív színháztörténelem. *Rubicon*, 2004/8-9. 97.

³⁷⁴ Németh fokozatosan kerül közelebb a párthoz, a *Népszabadság* 1963-ban egy anonim zsandárcikkben mintegy mellékesen írja róla: „Németh László közeledését pártunk politikájához örömmel és figyelemmel fogadjuk, de tudjuk, hogy útja az elmúlt évtizedekben vallott nézeteinek nem egyszer fájó, gyötrelmes felülvizsgálatán keresztül vezet át.” Tévedések és torzítások. *Népszabadság*. 1963.12.08.7.

³⁷⁵ Dalos László: Félóra hallgatás Tímár Józseffel. *Film Színház Muzsika*, 1957. 11.08. 18.

A *Széchenyi* betiltása nem előzmény nélküli Németh pályáján: *Galileijét* 1956. október 20-án mutatják be, miután a szerzővel többször átírást kértek. Király István 1988-as visszaemlékezése aszerint a dráma azért jelenhetett meg a *Csillagban* 1955 januárjában, mert Rákosi megnövekedett bizalommal volt Király felé a szerkesztőnek a lap novemberi számában publikált írása miatt. És ezért engedélyezte indirekt módon egy telefonhívásban a *Galilei* megjelentetését, pontosabban Király elmondása szerint ingerülten a kérdezőre bízta a döntést.³⁷⁶ Az előadást azonban néhány alkalom után leveszik műsorról: „sajnálatos események miatt”³⁷⁷ – a siker túlfutott, a hatalom ezt elérte és (joggal) a darab rendszerkritikus vonásainak tudja be. A kritikák akkor azonban erről nem vesznek tudomást, a produkciót rövid élete során végig ünneplik: a *Népszava* kritikusa mint az „1955 rosszlelkű tavasza óta” a „dogmatikus erőszak áldozataként emlegetett” darabnak nevezi.³⁷⁸ Mindenesetre a *Szabad Nép* október 21-én egy hírben beszámol a bemutatón megjelenő politikusokról is: Révai Józsefről (akkor az MDP politikai bizottságának tagjaként nevezik meg), Darvas József népművelési miniszterről és Jóború Magdáról, az oktatásügyi miniszter első helyetteséről. A politikusok mellett nem neveztetik meg azonban a „kulturális élet számos kiválósága”, akik a hír szerint mind megjelentek a bemutatón.³⁷⁹

A következő évadban zajos siker a *Galilei* párdarabja, a *Széchenyi*, amelyet Ádám Ottó rendez. Nánay István a *Rubiconban* ír ennek okáról:

...mindaz, amit a *Széchenyi* a Habsburg-elnyomás természetéről megfogalmaz, az előadás idejére is vonatkoztatható volt, de az előadás később felsőbb utasításra félbeszakadt.³⁸⁰

A *Széchenyi* betiltásának esete tehát azért is érdekes, mert mire a darab színpadra kerülhet, már a mű keletkezéséhez viszonyítva (1946) más kontextusban értelmeződik, hiszen akkor már túl vagyunk 1956. októberi eseményein.

A *Galileivel* ellentétben a kritika válaszol a *Széchenyire*: az *Élet és Irodalom*³⁸¹ cikke még a betiltás előtt jelenik meg, olyan látszatot keltve, mintha a kritika miatt vennék le műsorról az előadást. Már a betiltás után, 1957. június 30-án pedig ismét bíráló írás jelenik meg a *Széchenyiről*: ezúttal a Magyar Szocialista Munkáspárt győri napilapjában, a

³⁷⁶ 56 előtt és után. Beszélgetés Király Istvánnal, in: Csáki – Kovács (szerk). 55.

³⁷⁷ Nánay István: A *Galileitől* a *Sirályig*. 97.

³⁷⁸ Keszi Imre: *Galilei*. *Népszava*, 1956. 10. 21.5.

³⁷⁹ A *Galilei* bemutatója a Katona József Színházban (MTI). *Szabad Nép*, 1956. október 21. 4.

³⁸⁰ Nánay István: A *Galileitől* a *Sirályig*. 97.

³⁸¹ Bölöni György: Rövid színházi jegyzetek. *Élet és Irodalom*, 1957. 05. 24.7. (A cikk második fele Hubay Miklós „Egyik Európa” című darabjának premierjéről szól.)

Kisalföldben.³⁸² A fejezet címét képező idézet az utóbbi írásból való. Mivel nem nyílt betiltásról van szó, a cikkek és az intézkedés között végképp nem beszélhetünk egyértelmű összefüggésről, de a *Kisalföld* post factum feljelentő írása utólag ideológiai igazolását szolgáltatja, amennyiben egészen konkrét magyarázatát adja a betiltásnak:

A színmű betiltása azonban szükséges lépés volt, mert az ellenforradalom keltette szellemi zűrzavart a röpiratoknál magasabb, s ennél fogva veszélyesebb fokon táplálta.³⁸³

Meglepő, hogy miért egy győri lap válaszol a betiltásra, pláne utólag, miközben a budapesti lapok hallgatnak. A kritikus, Kardos György, aki feltehetően a lap munkatársa, hiszen más cikkeket is jegyez ugyanott, filmekről, színházról. Hol teljes néven (mint ebben az esetben is), hol K. Gy. monogram alatt. A névazonosság miatt ugyan kínálkozó lehetőség, hogy a szerzőt azonosítsuk az ÁVH volt alezredesével, a Magvető későbbi igazgatójával, aki már csak helyzeténél fogva is megtehetette volna, hogy reagál a *Széchenyi* betiltására (bár meglepő, hogy egy győri lapban). Ez azonban többek között azért aligha valószínű, mert a volt alezredes 1950-54 között börtönben van, miközben „Kardos” néven a *Kisalföld* ez idő alatt is közöl cikkeket. Világszemléletének ismeretében szintén valószínűtlen, hogy a nyilvánosan denunciáló szerző Kardos G. György volna, holott az író 1955–1956 között éppen a győri Kisfaludy Színház dramaturgja. Tehát a feljelentő írás szerzője feltehetően a *Kisalföld* újságírója, egy harmadik személy.

De vajon miért szentel figyelmet egy győri lap egy fővárosi bemutató műsorról való levételének? A *Vívódók* című írás nem kulturális hírekkel, kritikákkal közös oldalon jelenik meg. „Mit és hogyan – vita a pártmunka módszereiről” – olvasható ugyanazon az oldalon egy cikk címében. Vagy: „Külföldi hírek”, illetve: „A mosonmagyaróvári bűnper hatodik napja.” Valószínű tehát, hogy Kardos írása a győri rendező, Földes Gábor ellen hozott ötvenhatos ítélettel olvasandó egyben, ezért tudósít az ötvenhatos utaláshálóbba került bemutatóról a győri napilap.

Kardos írását az OSZMI kritikaként kategorizálja, amelynek egyként lehet oka, hogy a korban ez az előadást alig elemző írás kritikának számított, illetve a figyelmetlenség, lévén, hogy az írás – legalábbis a mai fogalmaink szerint – sokkal inkább nevezhető publicisztikának. (Kardos György írt kritikákat is, filmről, színházról.) Az *Élet és Irodalomban* megjelenő színikritika mindenesetre mai szemmel felismerhetőbb módon

³⁸² Kardos György: *Vívódók*. *Kisalföld*, 1957.06.30. 2.

³⁸³ Kardos i.m. 2.

hordozza a kritikai műfaj formajegyeit, noha szintén drámaközpontú. E kritika súlyát nagy tekintélyű szerzőjének pozíciója adja, ő ugyanis az újrainduló lap első főszerkesztője, Bölöni György. E mostani esettanulmányban tehát nem csak egy feljelentő színikritikáról esik szó, hanem egy post factum (utólagos) feljelentő színházi publicisztikáról is. Amennyiben ha Kardos írását inkább publicisztikának tekintjük, az azt is megmutatja, hogy a nyilvános feljelentés 1957-ben is több sajtóműfajban jelen van.

A két írás fő tézise, hogy a Bach-korszak bírálatát a közönség félreértheti és az éljénzésből következően félre is érti. A rendszer alapjait érő bírálat a Kádár-korszakban mindvégig a legfőbb tabu és a *Széchenyi* esetében ez indirekt módon a sajtóban is megfogalmazást is nyer. Az *Élet és Irodalom* főszerkesztője már a betiltás előtt utal a problematikus ötvenhatos utalásrendszerre:

Az ellenforradalom elbukott, ám ideológiai felszámolásának éppenséggel nem segít a Madách Színház Kamaraszínháza, amikor előadja a Széchenyit, különben nem tárná a közönség elé a drámát, amivel felesleges alkalmat ad arra, hogy a Bach-korszakot emlegető kádenciák tapsra gerjesszenek a nézőtéren némelyeket.³⁸⁴

A cikkek gyakorlatilag tüntetésről számolnak be a színházban, a felelősség megoszlásáról viszont Bölöni illetve Kardos másként „ítélkezik”. A dráma ideológiai elmarasztalása után, írása legvégén Bölöni a magyar színikritikai hagyományokat tiszteletben tartva, zárójelben (sic!) sorolja fel az előadás alkotóit, ugyanakkor nekik tulajdonítja a bemutató sikerét, egyértelműen dicsérően szól róluk. Németh László drámaíró tehetségét is elismeri (noha ideológiai értelemben felelősségre vonja), bírálatának egyes momentumaival pedig akár még egyet érthetünk: a darab szónokias, „klasszicizáló” tónusa, könyvdrámajellege esztétikai értelemben jogos felvetések. Tehát Bölöni a felelősséget elsősorban kimondatlanul nem az alkotókra, hanem részben a drámaíróra, a teljes felelősséget pedig az intézmény vezetésére hárítja. Kardos viszont egyúttal hangsúlyozottan a színrevitel erkölcsi felelősségéről is beszél: „... az ellenforradalmi szándék nem a színműben van, hanem annak mai színrehozatalában.”³⁸⁵ Kardos ezzel magyarázza, miért tartja szükséges lépésnek, hogy a dráma lekerült műsorról, bár a közönség egyes csoportjai alig várják, hogy „végre valamin megbotránkozhasanak.”³⁸⁶ Természetesen az alapvető hibát Kardos szerint is a színház követte el:

³⁸⁴ Bölöni i.m. 7.

³⁸⁵ Kardos i.m.2.

³⁸⁶ Kardos i.m. 2.

Ne firtassuk most, milyen szándékkal elevenítette fel (Németh László, betoldás tőlem, H.N.) 1946-ban a Bach-korszakot, de azt igenis firtassuk, miért mutatta be éppen most a Madách Színház.³⁸⁷

Kardos azonban túlmegy a színház felelősségének megnevezésén és Németh Lászlót is az ellenforradalmárok szimpatizánsai közé sorolja. Bölöni nem ennyire direkt, bár a drámáról ő is azt írja: „nehezen sorolható a haladó nemzeti hagyományok alkotásai közé.”³⁸⁸ De ő a korabeli kritika kényszerűségéből gyakorolt aesopusi (kettős) nyelvén ír és úgy tesz, mintha a félreérthetőséget kérné számon az előadáson. Hiszen a rendszerellenes tartalom kétségtelenül a bemutató időzítése okán rakódott a darabra. Bölöni kifogása, hogy a Bach-korszak kritikájából a társadalom gyanús elemei akár „téves” értelmezést is kiolvashatnak. Érdekes, hogy Bölöninél előkerül még a paradicsomi „eredendő bűn” fogalma is, de nem ötvenhatra való utalásként:

Tekintsük bármi kiválasztott írónknak, benne is sok van a búsmagyarságból, sőt, ez teszi a *Széchenyit* és drámaírói munkásságát is jellemzővé. Ez a szemlélet a két világháború közti korszak évtizedeinek visszaverődése. Ezt hordja magával, ezt cipeli, mint a paradicsomi emberpár az eredendő bűnt és nem tud tőle szabadulni.³⁸⁹

A kritika tehát az eredendő bűn fogalmán keresztül egy, a 4. fejezetben említett fogalomra, az „elsőgenerációs áthozatalokra”, konkrétan pedig Németh László nacionalizmusára utal. Mivel a dráma megírása tíz évvel megelőzi ötvenhatot, Németh részben, a színház vezetése viszont hangsúlyozottan nem mentesül a valódi „ösbűn”, az ellenforradalmi ideológia népszerűsítése alól. De Németh hibája, hogy „...nem tud szabadulni bizonyos idejét múlt nacionalista problematika szellemi kényszerzubbonyától.”³⁹⁰ Bölöni ugyanakkor kiemeli, hogy ez a szemlélet nem egyedül Németh Lászlóra, de több kortársára, népi írókra is jellemző. Feltűnő az is, hogyan keveredik a darab ideológiai bírálata a drámaíró privát világnézetének elemzésével. A nacionalizmusra alkalmazott másik kifejezés (eufémizmus) a kritikában az „anakronizmus” vádja. A kritika szerzője Németh drámaírói attitűdjét Ady „tépelődő magyarságához” hasonlítja, amikor azt állítja, hogy ez az Ady-féle hang ma már anakronisztikus. Hát persze, „az örök magyar kesergés”, egyáltalán, a kesergés maga csak régebbi történelmi korokban lehetett időszerű. De az „örök magyar kesergéssel” összefüggésben a Kardos-cikk címét képező „vívódás” kifejezés már Bölöninél

³⁸⁷ Kardos i.m. 2.

³⁸⁸ Bölöni i.m. 7.

³⁸⁹ Bölöni i.m. 7.

³⁹⁰ Bölöni i.m. 7.

is megjelenik, és ebből is egyértelműen kiderül, hogy az anakronizmus vádja, ha nem is ötvenhatos bűn, de bűn: nacionalista bűn.

Egyes népi írók, falukutatók és mások ellenségei voltak a két háború közötti rendszernek, de szülőttei a kornak. Teleszívták magukat e kor levegőjével, hasonultak hozzá és nem tudnak, nem is akarnak tőle szabadulni. Innen ezeknek a sokszor tehetséggel megáldott, máskor műveltséggel terhes íróknak örökös magyar vívódásai. Az ellenforradalmi tilinkók hangja után is egyhangú változatok ezek, a régi nótát fűjják anélkül, hogy meglátnák a XX. század derekának változott és követelő magyar problémáit.³⁹¹

Kardos cikke is utal a *Kisebbségben* (1939) szerzőjének múltjára: szerinte Németh műve könnyen „veszélyessé” válhat, ha újra „fanatikus” követői támadnak: „Ez a hang, ez a hisztéria a Horthy-korszak csalódott, vak, utat vesztett és utat itthon nem találó értelmiségének hangja.”³⁹² Cikke azonban publicisztikusabb, direktebb, hiszen azért is íródik, hogy legitimálja a betiltást a nyilvánosság előtt. Azt a kérdést is fölteszi, hogy Németh László vajon miért engedi korábban írott műveit „az ellenforradalmi ideológia céljaira felhasználni.”³⁹³ Tehát utal rá, hogy a drámaíró sem ártatlan abban a tónusban, amiképpen az előadás a Madách Színház közönsége számára értelmeződik:

Újból divat lett az önmarcangolás, az anarchista bírálat módszere, mely lassan a párton belül is úrrá lett, melynek eredményeképp bekövetkezett október 23-án egy olyan káosz, melyre nem volt példa a világtörténelemben... (...) Nos, ebben a káoszban találta meg újra a hangját a sokáig hallgató Németh László.³⁹⁴

Kardos tehát Németh Lászlót nem tartja teljesen ártatlannak a *Széchenyi* politikai tüntetésre emlékeztető sikerében, drámáját pedig „értelmetlennek” és „destruktívnek” találja.³⁹⁵ Ezzel együtt ő is az időzítésben látja a fő problémát:

Más körülmények közt másként bírálnánk el, termékeny vitát is kezdeményezhetnénk felette. S hibái között azt is megbocsájtanánk, hogy a drámából ki-kicsap a keresztény kurzus hangja, mellyel az író ugyan nem ért egyet, de hangulata, retorikája annyira a vérebe szívódott, hogy ha harcol is ellene, csak ezzel a kötöttséggel tud harcolni. Ezért eredménytelen mindig ez a küzdelem.³⁹⁶

³⁹¹ Bölöni i.m. 7.

³⁹² Kardos i.m. 2.

³⁹³ Kardos i.m.2.

³⁹⁴ Kardos i.m. 2.

³⁹⁵ Kardos i.m. 2.

³⁹⁶ Kardos i.m. 2.

Kardos és Bölöni érvrendszere tehát egyaránt olyan szisztémát állít fel, amelyben Németh László nem tud levetközni bizonyos rögzült reflexeket, beleivódott, hibás eszméket. Bölöni írása alapján e reflexek mintha Németh akarata ellenére szivárognának be művébe, de amelyek ezzel együtt is károsak, és ránézve sem hízalgöök: erre utal például a már emlegetett „szellemi kényszerzubbony” kifejezés. Kardos az ellenforradalmárok hangját fölerősítő „destruktív” műnek tekint egyaránt darabot és előadást. A szemléletes kép szerint, amellyel Kardos cikkét zárja, a Bach-korszak szereplői Haynauval az élen szellemként ülnek a nézőtérén és sokatmondóan vigyorognak: „jól megadta nekünk Németh László, de ezzel is csak a mi malmunkra hajtotta a vizet.”³⁹⁷

6.2. „Jogosulatlan mesehasználat” – Egy átmeneti korszak feljelentő kritikája

(Ruttkai Ottó: *Az ablakmosó*, 1963)

A helyes és helytelen hatalom ábrázolás kérdései – Az egzisztencializmus-vád

Ne kerteljünk: a hatalom kérdéséről van szó! Ezt a költemény parabolisztikus ábrázolása sem takarhatja el. (...) Beszéljünk nyíltan. Az a világ, amelyben a hal cipőt húz, mindenképpen abszurd. Azáltal, hogy a szerző nem konkretizálja a paraboláját, akarva-akaratlanul azt a benyomást kelti, hogy az egész világ ilyen. Sőt, a rák – esetleg a szerző intenciói ellenére – ki is fecsegi a parabolának ezt az iskolatitkát, amikor „bolond világról” beszél, még hozzá nyomatékosan, ismétlődő formában. Hal Jenő és a cipő elvont általánossá hígított viszonylata lehetetlenné teszi a különbséget rendszer és rendszer, hatalom és hatalom között. Ezt nem tűrhetjük. Az irodalom szabadsága arra kötelez minket, hogy megalkuvás nélkül harcoljunk a szabadság ilyen túlkapásai ellen. Vitát akarunk, szabad vitát, de ez nem jelenti az ellenvélemény szabadságát is. Mi nem sodródhatunk az árban lefele, nem vagyunk Hal Jenők!³⁹⁸

Eörsi István: Pándi Pál hozzászólása

Míg a *Széchenyi* műsorról való levétele esetében láttuk, hogyan képviseli a színikritika a kötelező ideológiai álláspontot 1957-ben, most arra láthatunk egy hasonló példát, hogyan működik a feljelentő drámakritika 1963-ban, amikor már a kultúráirányítás propagandájának meghatározó szövegét képezi a feljelentő kritikához tartozó politikai szankciók gyakorlatával való szakítás ígérete. Mészöly Miklós *Az ablakmosójáról* (1957) utólag (post factum), az előadás műsorról való levétele után – egy lehetséges olvasat szerint egyúttal a betiltást is megindokolva – fél évvel később írt ideologikus leleplező drámakritikát

³⁹⁷ Kardos i.m. 2.

³⁹⁸ Eörsi István: Adalékok egy vita történetéhez – Pándi Pál hozzászólása. In: uő: *Ürügyeim*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1979. 329–330.

az *Élet és Irodalom*ban (Szolláth Dávid kifejezésével „a korszak nagy kultúrpolitikusa”³⁹⁹) Pándi Pál.⁴⁰⁰

A tagadás tagadása (1963) címmel megjelent írás orientálja az írókat, a színházcsinálókat és a közönséget, meddig mehetnek el, mi az a rendszer alapjainak tekintett elv, amelynek kétségbevonása már nem tolerálható egy műalkotásban: „A *Jelenkor* ez évi 9. és 10. számában jelent meg Mészöly Miklós burleszk-tragédiája, *Az ablakmosó*. A darab megjelenését megelőzte a miskolci bemutató, s követi – „a darab ürügyén” – az író terjedelmes filozófiai-esztétikai jegyzete” – indítja írását Pándi.⁴⁰¹ Az előzmények között valóban meg kell említeni, hogy a darabot a Miskolci Nemzeti Színház kísérleti színpada mutatja be Ruttkai Ottó rendezésében 1963. március 15-én, de a második előadás után leveszik műsorról. *Az ablakmosó* szövege a *Jelenkor* szeptemberi és októberi számában jelenik meg Mészöly kommentárjával.⁴⁰² Decemberben jelenik meg Pándi Pál írása, amelyben az előzmények összefoglalását követő kifogások olvashatóak a darabbal szemben, és amelyet más (részben Mészölyről, részben a *Jelenkor* egyéb „helytelen” tevékenységéről szóló) írások is követnek. Tüskés Tibornak, a *Jelenkor* főszerkesztőjének ezekben az ügyekben magyarázkodnia kell Aczél György előtt, pár hónappal később pedig menesztik a főszerkesztői posztról.

A helyes és helytelen hatalom ábrázolás kérdései

Pándi az egzisztencialista világnézet kiszolgálását kéri számon Mészölyön, a másik két vádpont ezen alapul:

- 1.vádpont: Mészöly túlságosan általános képet rajzol a hatalomról
- 2.vádpont: Hibás Mészöly szabadságfelfogása, valamint felelősségről alkotott véleménye.⁴⁰³

*Az ablakmosó*ban is központi kérdéskör a hatalomábrázolás problémája – Pándi fő kifogása *Az ablakmosó* hatalom-képével az, hogy szerzője azt az ötvenhat előtti személyi kultusz hatalmáról mintázta, ennyiben tehát nem lehet aktuális 1963-ban, amikor a miskolci színház bemutatja. De a korszak kritikájának egyébként is kulcskérdése, hogy a drámaíró egyenlőségjelet tehet-e valamennyi lehetséges hatalom, elsősorban persze a Magyarországon

³⁹⁹ Szolláth Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó. 2011. 35.

⁴⁰⁰ Pándi Pál: *A tagadás tagadása*. *Élet és Irodalom*, 1963. 12. 07. 8.

⁴⁰¹ Pándi Pál: *A tagadás tagadása*. *Élet és Irodalom*, 1963. 12. 7. 8. Illetve: Pándi Pál: *Kritikus ponton*. 577.

⁴⁰² Mészöly Miklós: *Az ablakmosó – Jegyzet a darab ürügyén*. *Jelenkor*, 1963/9. 790–806. – 1963/10 925–945.

⁴⁰³ Szolláth Dávid: *Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában*. 98.

kapitalistának nevezett, demokratikus és az államszocialista hatalom közé. Ezért Az *ablakmosót* érő hatalom-kritika mélyebb megértéséhez érdemes tennünk egy rövid kitérőt.

A Kádár-korszak küzdelme a polgári irányzatok ellen, a helytelen hatalomábrázolást is polgári hibának tekinti: „A polgárság és nem kevés írója is évek óta él abból, hogy morális pátoszú egyenlőségjelet tesz magában és műveiben a fasizmus és a bolsevizmus közé, érvként emlegetve a lágereket.”⁴⁰⁴ Ezen elvet elutasítandó születik Pándi megfogalmazza a rendszerellenesség vádját Mészöly Miklós *Az ablakmosójáról*: „egyfajta polgári közérzet abszolutizálása”,⁴⁰⁵ illetve a darab szellemisége „nihilista tagadás és egzisztencializmus”.⁴⁰⁶

Pándi általában is bírálja a parabolát mint formát, egy 1967-es színházi vitában például közhelynek minősíti, mert a parabola világképe azt sugallja, hogy léteznek mindenkor, minden társadalmi környezetben egyformán érvényes képletek.⁴⁰⁷ Kritikaiban hasonlóképp bírálólág szól az egyébként dicsért *Tóték* absztrakt humanizmusáról is,⁴⁰⁸ és végképp elítéli Hernádi Gyula *Sirokkójának* „mítoszt teremtő, rossz egyetemességét.”⁴⁰⁹ A hatvanas évek gyakorlata azonban a tiltás helyett az olvasó helyes eszmei orientálása, ennek érdekében javasolja például Pándi, hogy „jelentessük meg Illyés drámáját, és egy marxista teoretikus vitatkozzék Illyés hatalomkoncepciójával.”⁴¹⁰ Tehát Pándi nem egyformán érzékeny minden, a művekben megjelenő, kirajzolódó hatalom-koncepcióra: sokszor mintha azon is múlna, merre, a tűrés vagy a tiltás felé hajlik az ítélete, hogy mikor íródott vagy mennyire meghatározható, beazonosítható korban játszódik az adott, a szocialista állásponttól idegen hatalomábrázolás. Az absztrakt, sokszor parabolisztikus modellszerűség azonban lehetőséget nyújt különféle hatalmak összemosására és a múlt bűneinek elítélésén túl akár a fennálló szocializmus kritikájára is. Egy szóval: félreérthető. Jellemzően, ezt a „félreérthetőséget” nem tolerálja a korai hatvanas évek kritikája, amely sokszor nehezményezi, noha eltűri „a rendszer melletti lázadás” dramaturgiájának hiányát, de csak a fennálló hatalom nyílt kritikáját tiltja.

Az érdekes kérdés éppen az, hogyan dönt Pándi e félreérthető esetekben. Már említett *Nem jó szél* című *Sirokkó*-kritikája körül kialakul például egy vita: Pándi írására Lengyel József, Eörsi István, Sükösd Mihály is reagál. Hernádi *Sirokkójának* védelmében Heller

⁴⁰⁴ Pándi Pál: Hernádi Gyula – *Sirokkó* (Nem jó szél). In: uő: *Kritikus ponton*. 409.

⁴⁰⁵ Pándi Pál: A tagadás tagadása. 8.

⁴⁰⁶ Pándi Pál: A tagadás tagadása. 8.

⁴⁰⁷ Pándi Pál: Jegyzetek az új magyar drámáról. In: uő: *Kritikus ponton*. 162.

⁴⁰⁸ Pándi Pál: Örkény István – *Tóték*. In: uő: *Kritikus ponton*. 632-637.

⁴⁰⁹ Pándi Pál: *Nem jó szél*. *Népszabadság*, 1969. május 13./május 25. In: uő: *Kritikus ponton*. 405-416.

⁴¹⁰ Pándi Pál: Jegyzetek az új magyar drámáról. In: *Kritikus ponton*. 168.

Ágnes hoz be⁴¹¹ a Pándi indította vitába egy másik elvont hatalom-parabolát, a *Hamletet* és a „Dánia börtön”- kitélt, majd fölteszi a kérdést, hogy amennyiben a *Sirokkót* absztrakciója miatt Pándi elítéli, elítéli-e a *Hamletet* is. Bocsánatos bűnnek tekinti-e Shakespeare „bűnét” Dante *Poklának* szellemiségét követve, amelyben a kereszténység előtt születettek enyhébb, felsőbb bugyorra kerültek?⁴¹² Pándi másként dönt azon szerzők esetében, akiknek írásai „felmenthetőek” a kapitalizmus-kritika érvelésével, így például Beckett,⁴¹³ Dürrenmatt⁴¹⁴ és Arthur Miller⁴¹⁵ esetében. Az itt elemzett *Az ablakmosó*-kritikájában meg is magyarázza, miért:

Mészöly írói képzeletét szemmel láthatóan megragadta – például Dürrenmatt, Ionesco vagy a náluk halványabb Max Frisch színpada. Úgy gondolom, lehet mesterséget tanulni ezektől az íróktól, elsősorban talán Dürrenmatt-tól. Ezek az írók, elsősorban Dürrenmatt, az imperializmusban szerzett tapasztalatokból alakítottak ki egyfajta Hatalom-ellenességet, ideológiát is nyújtva ezzel a „harmadikutas”, „autonóm” magatartás illúziója iránt fogékony polgári értelmiségnek. Az ő Hatalmuk is a Hatalom elleni tiltakozás, tehát magába foglalja a szocialista hatalom iránti averziót is. De Dürrenmatt Hatalma magán viseli, a színpadi megjelenésében is, fogantatása bélyegét, s ez a bélyeg elsősorban az imperializmust vádolja. Ne essék félreértés: ez a Hatalom-szemlélet ott is, itt is: rossz, hamis, elfogadhatatlan. De lehet némi különbség ottani és itteni érvényesülése között.⁴¹⁶

Tehát Pándi (kissé színházidegen) felfogása szerint a néző elsősorban a szerző vélt szándéka illetve származása felől értelmezi a drámákat, ezért külföldi drámaírók hatalomkritikáját vélhetően idegen hatalmakhoz társítja. Azonban Pándi helyteleníti, hogy *Az ablakmosóban* Mészöly imperialista szerzőkről veszi mintáját, hiszen magyar szerzőről lévén szó, ezek szerint itt nem az imperialista hatalmat éri bírálat, amennyiben a dráma 1957-ben íródott.

E drámaolvasat tehát pozitivista jegyeket mutat, és ez talán segít megválaszolni a kérdést, mely esetekben dönt úgy a kritikus, hogy a szerzői szándék is rossz, mint Mészöly esetében, és mikor tartja fenn – gyakran csak látszatra – jóhiszeműen, hogy a félreérthetőség oka, a hiba nem a szerzői rosszindulat: „remélem, szándéka ellenére.”⁴¹⁷ Amikor Pándi például „realizmus-igényt” emleget, valójában nem egy műfajt vagy egy szemléletet kér

⁴¹¹ Heller Ágnes: Két ellenvélemény – Mire szolgál és mire nem szolgál a realizmus fogalma? *Népszabadság*, 1969. 05. 24. 8–9.

⁴¹² Heller Ágnes: Mire szolgál és mire nem szolgál a realizmus fogalma? 8–9.

⁴¹³ Pándi Pál: A nyugati polgári dráma útjai. In: uő: *Kritikus ponton*. 75–80.

⁴¹⁴ Pándi Pál: A nyugati polgári dráma útjai. 80–87.

⁴¹⁵ Pándi Pál: A nyugati polgári dráma útjai. 63–75.

⁴¹⁶ Pándi Pál: A tagadás tagadása. 8.

⁴¹⁷ Pándi Pál: Hernádi Gyula: *Sirokkó*. In: uő: *Kritikus ponton*. 410.

számon: a fennálló szocializmus kritikájával van problémája; hogy „úgy” is lehet érteni. Realista műveknek tehát Pándi *Sirokkó*-kritikájában azokat a műveket fogadja el, amelyek legfeljebb a szocialista múltat kritizálják, a jelenével kapcsolatban pozitív, legfeljebb semleges magatartást tanúsítanak. Heller Ágnesnek adott válaszában – aki La Fontaine állatmeséinek előképével érvel a *Sirokkó* parabolisztikus sajátosságai védelmében – felszólal a „jogosulatlan mesehasználat” ellen, kriminológiai-jogi szintre emelve az állatmesék kérdéskörét:

Emlékezzünk például a már szóba hozott békára, amely ökönyi nagyságúra akarta felfújni magát, s végül szétrepedt. Ezt a mesét (az olvasó elnézését kérem e rögtönzött feltételezésért) elmondhatja például az elnyomó az elnyomottnak (...) Jogosult vagy hamis mesehasználat volna-e ez? Úgy vélem, hogy jogosulatlan mesehasználat...⁴¹⁸

A különös Pándi példájában az, hogy a La Fontaine-állatmese megírásának időpontja most mégsem menti fel a szerzőt. Az állatmese mint irodalmi műfaj bűnösnek találtatik, a vita hevében aktuálisan a számára szerencsésebb fordulatot választja a vitázó, de az is lehet, hogy a számára kedves művek esetében kissé meginog, és puhábban, megengedőbben ítél a „helytelen” eszmeiségű művekről. Ugyanakkor korábban azt is láttuk, hogy Pándi Dürrenmatt drámáiról is mint „rossz, hamis, elfogadhatatlan” művekről írt a *Tagadás tagadásában*, hozzátéve, hogy e helytelen bírálat az imperialista születésű szerző okán ebben az esetben „másként érvényesül.” Ez az apológia azonban Mészöly esetében nem jöhet számításba, akinek irodalmi műveiről feljelentés gyanús kritikát korábbi években is találunk. A következő sorok az író *Sötét jelek* című kötetéről a *Népszabadság*ban jelentek meg 1958-ban:

Az ilyen fajta uszító írásoknak pedig nincs helyük a magyar könyvkiadásban. Jó volna, ha Mészöly Miklós nagyobb erőfeszítéseket tenne arra, hogy felfogja az igaz valóságos összefüggéseket.⁴¹⁹

Mészöly *Film* című regényéről pedig botrányt kavarázó ledorongoló írás jelent meg még a hetvenes évek végének szélcsendjében is.⁴²⁰

⁴¹⁸ Pándi Pál: A „Sirokkótól” a paraboláig. In: uő: *Kritikus ponton*, 415.

⁴¹⁹ Kemény György: Mészöly Miklós: *Sötét jelek*. *Népszabadság*, 1958. 02. 08.4.

⁴²⁰ Miklós Tamás: Kicsi, csúf emberek? *Kritika*, 1977. 5. sz. 7–8. Hozzá kapcsolódó további írások: Könczöl Csaba: Rendezés vagy végrehajtás. Agárdi Péter: Humanizmus és művészi hitelesség. Mindkettő a *Kritika* 1977. évi 9. számában jelent meg. (A gyűjtés innen: Veres András: Magyar irodalmi kánon a hetvenes években. 147.)

Az egzisztencializmus-vád

1963-ban Pánditól *Az ablakmosó* végül megkapja a legnagyobb vádat: a rendszert alapjaiban támadó polgári dekadencia, az ő esetében az „egzisztencializmusban” megnyilvánuló bűnelkövetésével vádolják, de e mögött természetesen most is a hatalom rendszer-kritikától való félelme húzódik.

De ha valaki a fészket a visszaszoruló polgári létezés „utolsó kis személyes szigetének” tekinti, s az egzisztencialista elhagyatottság filozófiai normái szerint rendezi be, akkor nem garantálhatjuk, hogy ez a „fészek” eszmeileg „békésen fog belenőni” a tágasabb, emberibb életformába. Az egzisztencialista „utolsó kis személyes sziget” – mondjuk ki világosan, összeegyeztethetetlen a szocialista élet és magánélet normáival.⁴²¹

Mint arra Szolláth Dávid a *Jelenkorban* közölt tanulmányában pontosan mutat rá, Pándi kritikája *Az ablakmosóról* Lukács egzisztencializmus-fogalmára épül, ennek érveit ismétli. Ahogyan a Mészöly-recepció egészen a nyolcvanas évek végéig.⁴²² Ez már a kritika címéből is kiderül: a „*A tagadás tagadása*” egy Lukács alapján a későbbiekben a párt által is emlegetett fogalom pár, amely Pándinál Becketttről szólva is előkerül.⁴²³ De a szókapcsolatot Pándi itt vezeti be az egzisztencializmus-retorikába.

A Pándi-kritika mint Lukács-kommentár az egzisztencializmus szóhasználatával a rendteremtő igazság felettébb kiterjedt apparátusát képes mozgósítani annak érdekében, hogy kizárja Mészölyt és drámáját az irodalmi diskurzusból.⁴²⁴

A dráma mellékleteként közölt tanulmányban tehát Mészöly kétségtelenül egzisztencialista érvrendszert alkalmaz, és Pándi ezt éles szemmel észreveszi. Vagyis bár kritikájának elmarasztaló, kirekesztő retorikája ezt az észrevételt támadólag használja fel, tagadhatatlanul pontos értelmezésről tanúskodik:

Lemondva minden áthárítás lehetőségéről, abszolút felelősségre ítéltük magunkat – s ez hősiesség. De éppen azért, mivel nincs áthárítás, nincs végzet, sors és elrendelés se: csak a magunk csendje és a magunk kozmikussá növekvő lármája van.⁴²⁵

⁴²¹ Pándi Pál: *A tagadás tagadása*. 8.

⁴²² Szolláth Dávid: *Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában*. 98.

⁴²³ „Beckett Godot-ra várva című abszurd drámájának ugyancsak tájékoztatásra hivatott bevezetője is azzal zárult, hogy a dráma emberről alkotott képének elfogadhatatlansága „bízta bennünket a tagadás tagadására, az optimizmusra.” Pándi Pál: *A nyugati polgári dráma útjai*. 79.

⁴²⁴ Szolláth Dávid: *Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában*. 99.

⁴²⁵ Mészöly Miklós: „Jegyzet a darab ürügyén”. In: *Lassan minden. Drámák, játékok*. Budapest, Századvég, 1995. 80. Idézi: Szolláth, Dávid: *Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában*. 98.

Pándi ezen kívül észreveszi *Az ablakmosóban* meghúzódó madáchi párhuzamot is a nem szervülő, optimista, váratlanul a küzdelemre buzdító befejezéssel, és bírálatát megerősíti a Lukács esetében már korábban is kifejtett Madách-recepció érvrendszerével. Vannak tehát fontos kritikai észrevételek Pándi kritikájában. Ugyanakkor, mint Szolláth Dávid fogalmaz tanulmányában, a kirekesztő nyelvhasználat működését figyelhetjük meg benne. Pándi kritikáját azzal zárja, hogy szívesen vitatkozna a kritikában felvetett kérdésekről Mészölyvel, de ehhez előbb azonos talajon kellene állniuk, nevezetesen a szocializmus és a marxizmus, nem pedig az egzisztencializmus talaján. Hiszen 1963-ban már a kultúráirányítás többféle művészetfelfogást is elfogad. A problematikus eszmék ellen a negatív konszenzus kritikájának már békés eszközökkel, a kritika fegyverével kell harcolnia, és innen nézve leginkább az kérdéses, mire vonatkozik a Pándi-kritika elején leszögezett „elfogadhatatlan” jelző, adminisztratív vagy eszmei harc előhírnöke-e, és hogyan lehetséges vita azt érintően, ami „elfogadhatatlan:”

Az ablakmosót én az élet igazságától idegen, hamis filozófiai koncepcióra épített burleszk-tragédiának tartom, amelyben nem csak az író által adott feleletek elfogadhatatlanok, hanem az író által feltett kérdések is.⁴²⁶

Alighanem ez Pándi kritikájának az a részlete, amely esetében egyértelműen megjelenik a kirekesztő nyelvezet, és amely – legalábbis alkalmas – reaktiválni a negatív beidegződéseket, tekintve a betiltott előadást, és az összefüggés látszatát kelti a drámakritika megjelenése és a *Jelenkor* főszerkesztőjének elbocsátása között. Minderről bővebben is tanúskodik a *Jelenkorban* megjelentett levelezés az író és a szerkesztő között, amelyből többek közt azt is megtudhatjuk, hogy Mészöly nem volt paranoid alkat. A kritika megjelenése után nem gyanakodott az előadás betiltására, és végképp nem a szerkesztő, Tüskés menesztésére. Holott akkor már túl vagyunk a *Népszabadság* egész oldalas anonim, a lap szerkesztőségi álláspontjaként értelmezhető zsandárcikkén is, amely *Tévedések és torzítások* címmel jelent meg a *Népszabadság* 1963. december 8-i számában⁴²⁷ és a debreceni *Alföldet* illetve a pécsi *Jelenkort* támadta a „ma polgári művészetének kritikátlan elfogadására való buzdítás”⁴²⁸ nevében. A cikk megdicséri az *Élet és Irodalmat* (Pándit), amiért elmarasztalta *Az ablakmosót*:

⁴²⁶ Pándi Pál: Tagadás tagadása. 8.

⁴²⁷ Tévedések és torzítások. *Népszabadság* 1963. december 8. 7.

⁴²⁸ Tévedések és torzítások. 7.

A *Jelenkor* közölte Mészöly Miklós *Az ablakmosó* drámáját, a magyarországi egzisztencializmusnak ezt a mintadarabját, amely – noha kísértetiesen utánozza mesterét, Ionesco-t – tiltakozás mindenfajta hatalom, mindenfajta rend, politikai tevékenység és szereplés ellen. Helyesen bírálta a művet az *Élet és Irodalom* legutóbbi száma.⁴²⁹

Majd a pártlap arról is ír, hogy „fokozott a felelőssége a folyóiratok vezetőinek.”⁴³⁰ Az anonim szerző megjegyzi: „akad, amelyiknél nem csak azt a kérdést kell fölvetni, miért nem cáfolták meg, de azt is, miért közölték egyáltalán, miféle szerkesztői megfontolás alapján adtak nyílt teret rosszindulatú és hazug nézeteknek. Másoknál viszont azt kell kifogásolni, miért nem adta meg a szerkesztőség a választ a zavaros és ellentmondó nézetekre.”⁴³¹ Négy nappal később pedig a *Jelenkor* szerkesztőinek meg kellett jelenniük Aczél előtt.⁴³² Látjuk tehát, hogy Pándi cikke nyomán beindul a sajtókampány gépezete, amelynek része a már említett, Aczélnál tett látogatás is.

Amellett, hogy a cikk *Az ablakmosót* kiemelt helyen bírálja, ennek apropóján általános értelemben is elmarasztalja a két folyóiratot. „Fogalmi zavarral” vádolja őket, hogy „polgári irracionalista, a művészi megismerést lényegében tagadó” művészeteket népszerűsítsenek. Kifogásolja, hogy mindkét folyóiratban közölt művek gyakran „erkölcstelenségben lelik meg egyetlen témájukat” például „dzsesszenére szédült embereket emelnek a középpontba.” Majd egyaránt hoz a két lapból példát zenei,⁴³³ irodalmi,⁴³⁴ képzőművészeti⁴³⁵ és dráma-kritikai⁴³⁷ „hibákra.”

⁴²⁹ Tévedések és torzítások. 7.

⁴³⁰ Tévedések és torzítások. 7.

⁴³¹ Tévedések és torzítások. 7.

⁴³² Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezéséből. *Jelenkor*, 2004/1. 27–28.

⁴³³ „A *Jelenkor* vitacikkeinek többsége ingerületen a ma polgári művészetének elfogadására buzdít; Schönberg, Sztravinszkij, Weber műveinek feltétel nélküli dicsőítésére. S a vita odáig fajul, hogy egyik neves írónk azokat a zenetörténészeket, kritikusokat, Szabolcsi Bencét és Molnár Antalt, akik (egyébként 1924-ben) kiálltak Bartókért és Kodályért és (még haladó polgári szemszögből) gyakoroltak bírálatot Schönberg és Sztravinszkij művészetének egyes vonásai felett, ezért »zsdanovistának« nevezte.” Tévedések és torzítások. 7.

⁴³⁴ „A *Jelenkor* az, amelynek szerkesztése kaput nyitott olyan, másunna már csak kiszorult verseknek, elbeszéléseknek, amelyek a reménytelenség, kétségbeesés hangulatát árasztják valamiféle parlagi modernség formai eszközeivel.” Tévedések és torzítások. 7.

⁴³⁵ „Irodalmáraink egy csoportjánál él az a több ízben megbírált, helytelen nézet, hogy 1956 után irodalmunkban vákuum, űr keletkezett, mert az igazán tehetséges alkotók akkor hallgattak volna, s ezt az űrt kitöltendő kevésbé tehetséges, de a néphez hű alkotók léptek fel. Ez a vákuumelmélet meghamisítása az irodalmi folyamatnak.” Tévedések és torzítások. 7.

⁴³⁶ A *Jelenkor* „...az absztrakt festészetet mint önálló művészeti ágat sorolja be a művészetek rendjébe.” Tévedések és torzítások. 7.

⁴³⁷ „Az *Alföldben* B. Nagy László, Illyés Gyula Kegyecéről szólva (...) éppen azt dicséri meg a drámában, ami a legvitathatóbb.” Tévedések és torzítások. 7.

...egészségtelen jelenségekre figyelhetünk fel. Mindkét folyóirat hasábjain helytelen, kispolgári, olykor ellenséges, káros nézetek bukkannak fel. Nem egy cikk, tanulmány, kritika képvisel olyan állításokat, amelyek éles ellentétben vannak a marxizmus-leninizmussal, a marxista esztétika eddigi eredményeivel, pártunk politikájával, elméleti állásfoglalásaival. S itt nem csak olyasmikről van szó, amelyeket a jó szándékú tévelygők keresgélésének lehetne minősíteni, vagy olyan szerzők állásfoglalásának, akik a marxizmus új, az eddiginél mélyebb válaszát kutatják a kor új kérdéseire. Nem egy cikk a marxizmus polgári revíziójára tesz kísérletet, burzsoá ideológiát hirdet.⁴³⁸

Mészöly látszólagos gyanútlanága meglepő, de ennek oka valószínűleg az 1963-as év és a konszolidáció ennek köszönhető, különböző jelei. December 24. keltezésű levelében Mészöly így ír:

Röviden, a „helyzetről” – vártam nagyon, hogy felhívsz. De közben megtudtam, hogy nem fenyegeti veszély a pozíciódat. (Mocsárt is visszahelyezte állásába az Írószövetség.) Összbenyomásom: erősödik a kritika, de nem jár vele együtt adminisztratív intézkedés. Kardos azonnal felhívott telefonon – közölte, hogy semmi változás nem állt be a kapcsolatunkba; a könyv jön, sőt, a novellás-kötet is, utána. Az És azonnal cikket kért, bármiről. Komlós (!) üzent, hogy adjak tárcát a Népszabadságnak...⁴³⁹

Látjuk tehát, hogy 1963-ban már egy ilyen cikk után az irodalmi nyilvánosság fontosnak tartja Mészöly felé kifejezni szolidaritását. Ezzel egyidejűleg az író a kritika háttérét képező háttéralkukról is tudomást szerez (bár nem derül ki, mennyire megbízható információk alapján):

Nagyon szeretném tudni, hogyan zajlott le a találkozás a bajuszossal. Kaptatok direktívákat? Leveledből úgy veszem ki, hogy személyemre vonatkozóan igen. Rosszul sejtem? De mindenképpen, talán jobb, ha most mellőzöl, csakugyan. Aztán meglátod, hogy később mit lehet. Talán a Kortárssal tudok majd egyezkedni. Általában nem győznek nyugtatni, hogy csak kritikát kaptam – s nincs következménye. (Apróság: Pándi levelet írt Aczélnak, hogy úgy hallja, a cikke nyomán adm. intézkedéseket, tiltást stb. akarnak tenni ellenem; s ez ellen tiltakozik, mert ez megsértése a szocialista kritika komolyságának...) Egyem a lelkét. Még a morálra is rászorítjuk őket...?⁴⁴⁰

A konszolidáció folyamata 1963–1964 fordulóján, ha több tekintetben be is fejeződött, de az adminisztratív intézkedések beidegződése egyelőre a hivatalos irányelvek ellenében továbbél az irányításban. Az *ablakmosót* és a *Jelenkor* folyóiratot a kultúráirányítás – előbbi Pándi kritikájával összhangban – a rendszer alapjait érintő támadásnak tekinti, amennyiben

⁴³⁸ Tévedések és torzítások. 7

⁴³⁹ Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezéséből. 28.

⁴⁴⁰ Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezéséből. 28.

szankcionálja többek között a darab bemutatását és közlését is. Ha hihetünk Pándi idézett szavainak, akkor tiltakozása vélhetően annak szólhat, hogy komolyan veszi az irányításban a kritikára éppen csak egy éve, 1962-ben kiszabott új és békésebb elveket. Vagyis arra számít, hogy ha a „szocializmus normáival összeegyeztethetetlennek” minősíti az előadást, azt békés vita fogja követni. Ugyanakkor a drámakritika megírásakor már levették a műsorról az előadást, és már ezt is – mint a kritika egyik előzményét – egyfajta adminisztratív beavatkozásként kell értékelnünk. Pándi kritikájában értelmében a „fővádlott” mégsem a színház igazgatósága, mint azt a *Széchenyi* esetében láttuk: hiszen Mészöly a darabot 1957-ben, az új irányítás alatt írta, ezért a felelősség annak félreérthetőségéért elsősorban őt terheli.

7. Feljelentő színházi riport és publicisztika

A denunciáló sajtó újjáéledésének évét – a denunciálástól függetlenül – a kortárs beszámolók közül Koltai Tamás egyenesen a „magyar (színházi) fordulat évének nevezi”⁴⁴¹ külön 1972-nek szentelt, a *Beszélő*ben megjelent cikkében. Koltai persze a Royal Shakespeare Company *Szentivánéji álom*-előadásának vendégszereplésével kezdődő színházi szenzáció-sorozat kezdetére utal, amelynek részeként tehát nyugati vendégelőadást fogadunk Budapesten. A hetvenes évek elején bekövetkezett nagypolitikai változások következtében azonban a Kádár korszak sajtójában szinte előzmény nélkül jelenik meg egy akkor már anakronisztikusnak tűnő feljelentő típus. Ebben a fejezetben két különböző, egy-egy művészeti csoportosulás ellehetetlenítéséhez, a velük szemben folytatott rendőrségi nyomozáshoz köthető több orgánum hasábjain zajló sajtókampányról lesz szó. A **7.1 alfejezetben** egy 1972-es, a **7.2 alfejezetben** pedig egy 1973-as esettanulmányon keresztül vizsgálom a feljelentő színházi riport és publicisztika sajtókampányának sajátosságait, hasonlóságait és különbségeit a sztálinista és a kortárs brezsnyevi modellhez képest.

7.1. Az Orfeo-ügy (1972)

Amatőrök – Paternalizmus – Fenyegető cikkek a Magyar Ifjúságban

Az Orfeo csoport⁴⁴² elleni sajtókampány már csak az elhúzódó sajtóvitát megelőző rendőrségi nyomozás és politikai szankciók okán sem tekinthető a korszak tipikus sajtótámadásának. Amely támadás utólag meglehetősen abszurd benyomást kelt, tekintve, hogy a zenei – színházi – képzőművészeti csoportokból álló Orfeo esetében ezúttal éppen a „veszélyes” és „erkölcstelen” bábegyüttes ellen folyik a támadás, még ha a cikkek össze is mossák az egyes szekciók közti különbségeket.

Már a sajtóháború megkezdése előtt, 1972 júniusában többszöri kihallgatások mellett vizsgálat folyik erkölcsi és politikai ügyben a csoport alapítója, később a bábegyüttes vezetője, Malgot István ellen a Budapesti Rendőrfőkapitányság Rómer Flóris utcai vizsgálati osztályán. Az eljárás Malgot ellen ifjúság elleni büntett gyanújával indul, államvizsgáját átmenetileg felfüggesztik, az Orfeo csoport tagjait és néhányuk aggódó szüleit is kihallgatják.

⁴⁴¹ Koltai Tamás: A (színházi) fordulat éve, *Beszélő* évek – 1972. *Beszélő*, 1998/3.80-83.

⁴⁴² A csoportot Malgot István alapította, de az eredeti báb együttest hamarosan egy színházi és egy zenei csoport, illetve egy képzőművészeti műhely is követi: valamennyi az Orfeón belül.

Az újbals csoport tagjai, akik hatvannyolcas eszméket vallanak, és olyan személyekkel állnak kapcsolatban, akiket 1968-ban a maoista perben elítéltek (Pór György, Dalos György), a korábban tárgyalt brezsnyevi irodalmi feljelentő sajtókampányokkal ellentétben egyértelműen politikai kapcsolataikkal, nem pedig sajátos bábesztétikájukkal vonják magukra a hatóságok figyelmét. (Ahogy a későbbiekben a sajtó figyelmét is: az újságíró maga szögezi le, hogy nem az együttes „formai munkája, hanem tartalma adott okot a bírálatra.”)⁴⁴³ Nánay István esszéjéből az is kiderül, hogy végül „az ügyészség nem emelt vádat, az ügynek mégis súlyos következményei voltak: az együtteseket az ország valamennyi művelődési házából kitiltották”.⁴⁴⁴ Ennek pedig annál nagyobb jelentősége volt, hogy az Orfeo részét képező bábos, színházi, képzőművészeti, zenei csoportok munkahelyszínét az ifjúsági klubhálózat, tehát művelődési házak biztosították. Később kizárólag a Duna Cipőgyár Művelődési Háza merte befogadni őket. Nánay egyéb adminisztratív következményekről is beszámol:

...hat személy – köztük Fodor Tamás és Malgot István – rendőrhatalósági figyelmeztetést kapott csoportos összejöveteleken hangoztatott társadalomellenes nézeteik miatt; megakadályozták, hogy Malgot István diplomáját időben megszerezze és a Képzőművészeti Alapba, valamint a Fiatalok Stúdiójába felvételt nyerjen; az együttes képzőművészeti jellegű munkáiban közreműködő Bálványos Hubát főiskolai tanári állásából átszervezés címen elbocsátották, a TV Galéria című adásában való szereplését megakadályozták; az Orfeo tagjaira a Magyar Rádió és Televízió elnökhelyettese nem hivatalos szilenciumot rendelt el; a sajtóban kritika vagy beszámoló az Orfeóról nem jelenhetett meg, vagy ha mégis megjelent, írójukat szankcionálták (...); több középiskolában eltiltották a gyerekeket az Orfeo előadások látogatásától stb.⁴⁴⁵

De a sajtóhajszára vajon miért a rendőrségi nyomozás lezárása után került sor? 1972. október 13-án jelent meg a *Magyar Ifjúság* három oldalas riportja *Orfeo az álvilágban*⁴⁴⁶ címmel, amelyben Szántó Gábor újságíró⁴⁴⁷ az együttes politikai szerepvállalását elemezte, különös hangsúllyal a „kommuna-vádra”, és ezzel a cikkel *utólag*, a rendőrségi nyomozás lezárását követően megindult egy kiterjedt, a klasszikus denunciálásra emlékeztető sajtókampány az Orfeo ellen, amely a továbbiakban nagyrészt ellenséges olvasói levelekből és Szántó Gábor novemberi zárócikkéből állt. Mégsem valószínű, hogy a *Magyar Ifjúság* cikke megrendelésre készült: tekintve, hogy az *Élet és Irodalomban* az Orfeót védelmezőleg

⁴⁴³ Szántó Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. *Magyar Ifjúság*, 1972. 11. 17. 6.

⁴⁴⁴ Nánay István: Az Orfeo-ügy – Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével. *Beszélő*, 1998/3. 78.

⁴⁴⁵ Nánay István: Az Orfeo-ügy. 78.

⁴⁴⁶ Szántó Gábor: Orfeo az Álvilágban. *Magyar Ifjúság*, 1972/41. október 13. 5–7.

⁴⁴⁷ Öt évvel később, tehát nem a cikke születése idején, 1977. május 17-én Szántó Gábort beszervezik. Beszervezési adatlapja szerint a „beszervezés alapja »hazafias, határon túli elh. (elhárítás) XIX.«, hogy III/II-lo-a lesz. Iskolai végzettsége gimnáziumi érettségi. Beszervezési neve: „SAS.” ÁBTL – 2.2.2 – Hálózati nyilvántartások – „Sas”

szól hozzá a vitához a KISZ KB kulturális osztályának vezetője, Dr. Tóth Pál. Az is igaz azonban, hogy a *Magyar Ifjúság* cikkére a „fővádlottnak”, Malgotnak nem állt módjában reagálni: vélhetően ezért fordult a MÚOSZ-hoz a *Magyar Ifjúság* helyett a lapban megjelent cikk egyes ferdítései miatt.⁴⁴⁸ A vita későbbi pontjain azonban már az Orfeót védelmező hangok is teret kaptak. A *Magyar Ifjúság*ban elvétele a főként támadó hangvételű olvasói levelek között találhatóak apologetikus vélemények,⁴⁴⁹ az *Élet és Irodalomban* pedig Varjas Endre hangsúlyozta, hogy Szántó riportja „nagyvonalúan” kizárólag a bábosokkal készült interjúk alapján érvel, és nem szólítja meg a szintén az Orfeóhoz tartozó irodalmi, zenei és színházi csoportok tagjait.⁴⁵⁰ A *Magyar Ifjúság* ellenséges olvasói levelei között akad hozzászóló, aki a hazaáruló-retorikát is beveti, amikor egy másik fiatal mozgalomhoz, a beathez hasonlítja a csoportot: „az ismert beatzenekar (Illésék, HN) külföldön a hazáját árulta el.”⁴⁵¹ De az olvasói levelek között akad, amelynek szerzője meglepetését fejezi ki, hogy az Orfeo volna a fiatalok számára a „rossz társaság”, nem pedig azok a helyek, ahol fiatalok ezrei szórakoznak céltalanul.⁴⁵²

A *Magyar Ifjúság* első cikkének megjelenését követően az Orfeóra vonatkozó felsőbb utasítások érkeztek a sajtóba. Azok a bizonyos sajtókorlátozások, amelyekre a Nánay István cikkéből idézett részlet is utalt:

A *Színház* című szakmai lap 1972. novemberi számának címlapján ez olvasható: *Együttesek együtt: az Orfeo*. Az anyagot azonban a belíveken már hiába keresi az olvasó – cikkemet – „felsőbb utasításra” – ki kellett venni a lapból, a borítót azonban már nem lehetett módosítani. Az APO szokásos főszerkesztői értekezletén kapott dorgálással megúsztuk „botlásunkat.”⁴⁵³

Vagyis miközben tilos volt írni az Orfeóról, az a *Magyar Ifjúság*, amelynek főszerkesztője „belügyes volt”, egyszerre vádló és ítélkező hangvételű cikkeket jelentetett meg róla, amelyekben az újságíró a lezárt nyomozás jegyzőkönyveiből is dolgozott. Továbbá nem rejtette véka alá egyik legfontosabb célját: Malgot Istvánt szerette volna elmozdítani az együttes éléről. Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárban fellelhető források alapján az Orfeóból kiváló, újabb formációk tagjai a sajtókampány alatt és után is kitüntetett

⁴⁴⁸ Malgot István beadványa Magyar Újságírók Országos Szövetségéhez a *Magyar Ifjúság*ban megjelent cikk ferdítései miatt. 1972. október 20. MOL M-KS 288. f. 36 cs. /1972/ 2. ő. e. 4-8. In: Ring i.m. 248.

⁴⁴⁹ *Magyar Ifjúság*, Fórum, 1972. 45.szám. 21. és *Magyar Ifjúság*, Fórum. 21.

⁴⁵⁰ Varjas Endre: Orfeo. *Élet és Irodalom*, 1972. 10. 28. 9.

⁴⁵¹ *Magyar Ifjúság*, Fórum. 1972. 45.szám. 21.

⁴⁵² *Magyar Ifjúság*, Fórum. 21.

⁴⁵³ Nánay István: Az Orfeo-ügy. 73.

figyelmet éveztek az állambiztonsági hivatalban, melynek célja „bomlasztás, a leválasztás, az ellentétek szítása volt.”⁴⁵⁴

Hogy a sajtótámadások alatt is bizonytalan az együttes jövője, ez kiderül Molnár Gál Péter 1990-es *Csoda* című cikkéből.⁴⁵⁵ Ebben a visszaemlékezésében a kritikus arról ír, hogy 1978-ban, mielőtt végleg elhagyta volna a *Népszabadságot*, utolsó cikkét az együttes Woyzeck-jéről írta. A cikk állítása szerint, amely állítás megfelel a valóságnak, a *Népszabadság* a későbbiekben támogatta azt a csoportot, amelyet a Budapesti Pártbizottság és a rendőrség (a *Magyar Ifjúsággal* együtt) üldözött. A *Magyar Ifjúság* kétoldalas, novemberi zárócikke az első riporttal szemben az Orfeo holdudvarát, közönségét is vádolja: „Megtörtént, hogy az előadás utáni »népnevelés« közben örködtek a bejáratnál, nehogy »illetéktelen« lépjen a terembe.” Végül újra leírja a cikksorozat egyik kitüntetett célját, hangsúlyozza, hogy „az újságírónak kötelessége felhívni a figyelmet (az Orfeósok – betoldás tőlem, H.N.) zavaros elveire, káros magatartásukra (...) hogy sürgesse, hogy az Orfeót támogató szervek cselekvően vegyenek részt az előadások, műsorok mondanivalójának kialakításában”. Illetve „nem magánügy, hogy mire használják művelődési házainkat, ifjúsági klubjainkat” végül pedig „legyen mindig szavunk a zavaros nézetek visszautasítására”.⁴⁵⁶ Kérdés azonban, kit jelent fel Szántó Gábor a nyomozás lezárta után: hiszen zárócikkében egyértelműen a hatóságokat teszi felelőssé azért, hogy az Orfeo a megfelelő ideológiai irányítás hiányában működhetett.

Amatőrök

A politikai tényezők mellett érdemes egy kisebb horderejű aspektusra is kitérni az Orfeo elleni sajtóhajszában: a színházi szakma és a politikai vezetés amatőr-ellenes érzületeire. A szakmát és a hatalmat ugyanis egyként irritálja az Orfeo amatőr jellege, amit jól mutat Kazimir Károly azon kifogása, hogy néhány magyar filmben „főiskolákat nem végzett fiatalokat is foglalkoztatnak.”⁴⁵⁷ Az amatőrök elutasítása, lenézettséjük a hivatalos, állami művészettel szemben meglepőnek tűnhet egy szocialista társadalomban, amely jelszavai szintjén „felkarolja az amatőröket”, és a művészet demokratizálása egyik markáns

⁴⁵⁴ Ring Orsolya: A színjátszás harmadik útja és a hatalom. *Múltunk*, 2008. 242.

⁴⁵⁵ Molnár Gál Péter: *Csoda*. *Népszabadság*, 1990.03.02.6.

⁴⁵⁶ Szántó Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. 6.

⁴⁵⁷ Kazimir Károly: Színház gondok. *Új Írás*, 1973/6. 118.

ideológiai alapelve. Haraszi Miklós írja: „Valamivel felelőtlenebb munkát engednek itt, szűkített terjesztés keretében. 'Felnőtt' műhelyekbe csak gyógyult páciensek léphetnek át.”⁴⁵⁸

Az amatőrszínházak meghurcolásáról gondolkodva érdekes lehet visszagondolni a korábban emlegetett Nalaja happening és a hozzá-nem-értés apoteózisának eszméjét hirdető edwinizmus pellengérre állítására. De az első, hagyományosabb értelemben színházi példát a magyar amatőrmozgalom elleni politikai támadásokról egy zalaegerszegi amatőrszínházi fesztiválról adja Nánay István, amikor betiltatnak egy Che Guevera-előadást 1971-ben:

A folytatás az Orfeo-ügy volt, meg a Halász-féle színház betiltása, majd egy év múlva a Szegedi Egyetemi Színpad meghurcolása, a Manézs és a Bányász Színpad lefejezése. 1975-re az amatőr színházi mozgalom progresszív szárnya megszűnt, mert vagy felszámolták a csoportokat, vagy kiemelték a vezetőjüket, s ezáltal pusztá vegetálásra kényszerítették az együtteseket.⁴⁵⁹

Ugyanebben az időszakban nincs azonban az irányításnak kifogása más műfajokkal szemben, amelyek szintén amatőr gyökerekből építkeznek – ilyen a népművészet. Az Orfeo együttes ráadásul még stilisztikai értelemben is, a korai beathez hasonlóan, kimondottan épít a népdalra, népművészetre, néptáncra. A beat és a színházak esetében viszont egyaránt megfigyelhető egy markáns hatalmi tendencia, amely az amatőr – (ebben az esetben nem feltétlen képzetlen, de mindenképpen a hivatalos *intézményrendszeren kívüli*) – mozgalmak ellen irányul. Azonban Dr. Tóth Pál, a KISZ KB kulturális osztályának vezetője rögtön megcáfolja Szántó Gábor rendőrségi feljelentésre hasonlító riportját, amikor Szántónak címzett válaszcikkében megvédi az amatőr-mozgalmat: „Az öntevékeny művészeti mozgalom jelentős helyet foglal el a Kommunista Ifjúsági Szövetség kulturális nevelőmunkájában.”⁴⁶⁰

Szintén alapvető védelmi hozzászólás a témában Vitányi Iváné, aki *A színjátszás harmadik fajtája* című írásában⁴⁶¹ Molnár Gál Péter Orfeo-jelentéseivel összhangban azt az – egyébként védelmező – álláspontot képviseli, hogy az együttes művészetileg nem túl jelentős. Ezáltal megvédi a csoportot a Szántó-féle kriminalizálás vádjától, hiszen egy esztétikai szempontból jelentéktelen csoport aligha lehet politikai értelemben is veszélyes. Egyúttal azonban védelme az amatőr mozgalmat esztétikai értelemben mégis degradálja:

⁴⁵⁸ Haraszi Miklós: Az amatőrök. In: uő: *A cenzúra esztétikája*. [1980] Budapest, Magvető, 1991. 125.

⁴⁵⁹ Nánay István: Az Orfeo-ügy. 73.

⁴⁶⁰ Dr. Tóth Pál: Még egyszer az Orfeóról. *Élet és Irodalom*, 1972. 11. 4. 2.

⁴⁶¹ Vitányi Iván: A színjátszás harmadik fajtája. *Kritika*, 1973. 01. 10-11.

...sem negatív irányban nem tartom olyan különlegesen kiemelkedőnek, ami méltóvá tenné őket a piederstálra vagy a vádlottak padjára. (...) Meg kellene egyszer tanulnunk, hogy hasonló ügyekben a patetikus vádiratok és a leleplező kiáltványok nem tesznek jó szolgálatot – a színjátszó mozgalomnak nincs szüksége arra, hogy mártírkoszorúkat erőltessünk rá.⁴⁶²

A korszak színházi potentátjainak érzületét az amatőr mozgalommal szemben híven tükrözi a már említett Kazimir Károly általában véve lenéző viszonya az amatőrökhöz. 1973-ban Koltai Tamással folytatott vitájában (8.3 alfejezet) szintén érvel a mozgalom ellen. Kazimir beszédpozíciója kevésbé esztétikai, színházszakmai jellegű, nem az előadások minőségéből és esztétikájából indul ki, hanem az intézményes rend fenntartásának védelmében emel szót. Mivel a színházak államosításával Magyarországon kialakul egy intézményes, épületeken és állandó társulatokon alapuló színházi struktúra, az az ambivalens helyzet áll elő, hogy az ebből a struktúrából kilógó terület jóformán kriminalizálódik. Az Orfeóval e tekintetben az is probléma, hogy tagjai nem feltétlenül képzetlenek, azonban képzésüket nem is feltétlenül az intézményes rend keretein belül, a főiskolán szerezték meg:

Mit mondhatunk növendékeinknek a Színházművészeti Főiskolán, ha azt látják, hogy felesleges hosszú, nehéz éveken át tanulni szakmánk titkait, hiszen egyre több kiskapu nyílik az erre a feladatra nem felkészült amatőrök előtt. Nehezen magyarázható az a tendencia, amelynek jegyében néhány magyar filmben főiskolát nem végzett fiatalokat foglalkoztatnak. Ennek nem örülhetünk.⁴⁶³

Ennek a gondolatnak némileg ellentmond Kazimir zárzata: „És az igazi tanulás csak akkor kezdődik, amikor a diplomát a kezükhöz kapják.”⁴⁶⁴ Vagyis elsőként maga Kazimir cáfolja, hogy a főiskolán lehetne megszerezni a legfontosabb színházi tudást. Majd az amatőröket is a struktúrába emelő javaslattal él: „A kiemelkedő tehetséget eláruló amatőr rendező jelentkezzék a főiskolára. Úgy gondoljuk, ez a járható út.”⁴⁶⁵ Nánay István

⁴⁶² Vitányi Iván: A színjátszás harmadik fajtája. 11.

⁴⁶³ Kazimir i.m. 117. Illetve: „El kell utasítanunk az anarchia színházának tartalmát. Nem lehet közünk a sokkoló, önmagáért kegyetlen, Zen buddhista szituációkat úgymond magasabb régiókba emelő, de valójában a realizmust és minden fajta realizmust alapjaiban tagadó, kiválasztott kevesekhez szóló színházhoz. Jól felfogott érdekünk hasznosítani a kifejezési formák lehetőségeit, a felkészülési módok reális, valóságos értékeit, de tudnunk kell azt is, hogy a formai jegyek átvételének lehetősége is véges. A tartalom (még ha vannak is kivételek) adekvát formát igényel. A *Hair* zenéje rendkívül népszerű, és alkalmas indulatok kifejezésére, felkorbácsolására. A vietnami háború elleni tiltakozása megrendítően rokonszenves. De a hippifilozófia konzekvenciák nélküli dicsérete és ennek tartalmi átmentése már járhatatlan út. Grotowski formai eszközei, általános világfájdalma legalábbis vita tárgyát képezhetné hazai kritikákban, mint ahogy a belgrádi Bitef hatása eredményeivel együtt is, több bíráló szót érdemelne. A színpadi pornográfia, az egyre tért hódító ruhátlanság ugyancsak. Pedig biztos, hogy megnyerné bizonyos közönségegek tetszését.” Kazimir i.m. 119.

⁴⁶⁴ Kazimir i.m. 118.

⁴⁶⁵ Kazimir i.m. 118.

tanulmánya szerint a hetvenes évek második felére a hatalom ezeket a progresszív, amatőr csoportokat hol puha, hol kemény eszközökkel tönkretette.⁴⁶⁶ E demoralizáló folyamatban akár szerepet játszhattak a *Magyar Ifjúság* cikkei is.

Paternalizmus

A sajtóhadjárat egy sajátos, fiatalelles, amennyiben huligánellenes érvrendszeren keresztül támadja a csoportot. Hangvételésből kiérezhető a naiv, megtévesztett, tudatlan és kissé nagyképű fiatalok iránti atyáskodó attitűd. A hatalom ezáltal felnőtt szerepbe, a renitens kriminalizált csoport tagjai pedig gyerekszerepbe kerülnek.

„A határt természetesen a *felnőtteknek* (kiemelés tőlem, HN) (ez esetben a művelődéspolitikai irányításnak) kell tudnia és pontosan kijelölnie” – írja még egy apologéta szerző is, Vitányi Iván, említett, az Orfeót védelmező cikkében.⁴⁶⁷ A paternalista korszak különös tulajdonsága, hogy még a húszas éveikben járó fiatalok is jellemzően „felnőtt” társadalomnak nevezik szüleik generációját, ezáltal infantilizálva önmagukat. Az *Extázis héttől tízig*⁴⁶⁸ című beat dokumentumfilmben szinte minden, a korabeli viszonyok között „vagánynak” minősülő megszólaló a velük szemben álló „felnőttekről” beszél, amikor a tőle eltérő zenei ízlésű generációkat emlegeti. Az Orfeo egyik zenével, fénnnyel, pantomimmal kombinált bábjátékáról írja Szántó Gábor:

Érezhetően legfontosabb mondanivalója: a felnőttek ostobák és gonoszak, gyilkos ösztönöktől fertőzött világukban elnyomják és elsorvasztják a tiszta gyermeki érzelmeket, fegyverjátékokat adnak a kicsinyek kezébe, és ha szándékaikat a gyerekek felismerik, egyetlen lehetőségük az emberré válás érdekében, hogy szakítsanak a családdal, amely hazug és a felnőttekkel, akik fertőzöttek. Általában, mindig és mindenütt. (...) – Nem akarunk mi semmit a színpadon megoldani, tudjuk, hogy mindent a gyakorlatban kell rendezni. – A gyakorlatban? Hogyan, miként? Ez már nem „gyerekjáték”.⁴⁶⁹

Az újságíró a továbbiakban is „gyermeteg eszméket”, szinonimaként „téveszméket” emleget. Az ellenkultúra, az amatőr együttesek fiatalsága mint ellenség-szimbólum természetesen komplex jelentést takar: az ifjúság és a gyerekkor egybecsúsítása nemcsak a fiataloknak, hanem még inkább az egész korszaknak, ezáltal rendőri-kriminológiai ügyeinek

⁴⁶⁶ Nánay István: A tetszhalál állapotában, az amatőr színjátszás helyzetképe. *Beszélő*, 1990/7.14. 26.

⁴⁶⁷ Vitányi Iván: A színjátszás harmadik fajtája. 11.

⁴⁶⁸ *Extázis héttől tízig* (Kovács András, 1969)

⁴⁶⁹ Szántó Gábor: Orfeo az Álvilágban. 5.

is infantilis jelleget ad. A *Magyar Ifjúság* riportjának alapvető műfogása a túldimenzionálás, mintha az újságíró a *Morgue utcai kettős gyilkosság* nyelvezetén keresztül mesélné el a múlt heti óvodai veszekedést a homokozóban, vagy a kriminológia tudományos nyelvezetét használná egy iskolai intézőhöz:

Nemcsak Andreával volt gond az iskolában. Júlia eredményei is romlottak, magántanuló lett, majd egy időre abba is hagyta a tanulást, megpróbált dolgozni. ...Sz. János is megbukott, L. Károlyt kizárták az iskolából, s az idősebbek közül pedig többet – N. Ilonát, E. Tamást, Zs. Ágnest – a főiskoláról tanácsolták el.⁴⁷⁰

A gyerek-szimbolikából adódik tehát az újságíró atyáskodó hangfekvése, ő az erkölcs nevében fellépő felnőtt, aki hozzáértő, megengedő szigorral tanítgatja eltévelyedett báránykait: „Előbb a klasszikus zenét kell elsajátítania annak, aki modern zenét szeretne játszani.”⁴⁷¹ „Ők – folytatódik a cikk – ők akarják felszabadítani a munkást, akik egyelőre csak olvasókönyvből ismerik, és élettapasztalatból is bukásra állnak?”⁴⁷² A riport komikus bulvárszínezetet ad a privát szerelmi-iskolai vagy éppen iskolából lógó történeteknek, amikor a rendőrségi riport nyelvén meséli el őket: „... az abbahagyott iskolai tanulmányokat is meglehetősen nehéz helyrehozni. A kérdések sorát hosszan folytathatnánk: hol volt és hol van a pedagógus ebben a vitában?”⁴⁷³ Az iskola-metaphora az újságírót porosz tanárszerepbe helyezi az ellenkultúra „vásott kölykeivel” szemben. Rettegő, megzsarolt szülőkről esik szó, a cikkeket újabb cikkeket, majd olvasói levelek követik.

A gyerekszimbolikán keresztül azonban az újságíró rátapint az együttes vezetőjének valós gyengeségére is, hogy egymást követően számos társkapcsolatot folytat a bábegyüttes több fiatal tagjával: Malgot István egy diákjait molesztáló tanár, egy pedofil fenyegető alakjában tűnik fel. Szántó jóváhagyja, hogy jogi értelemben nem, csak morális értelemben lehet ez a viszony problematikus, hiszen mint írja, nem kiskorúakról van szó. De írásának puritán, rendpárti és moralizáló hangnemének köszönhetően a szocialista nyilvánosságban kizárólag egy nyilvánvaló politikai sajtótámadás formájában jelenik meg a rendező és színész közötti szexuális és érzelmi viszony tematizálása; a hatalmi visszaélés széles spektrumú, létező problémaköre. Az a kérdéskör, amelyről az együttesről készült Nemes István-dokumentumfilmen többen traumatizáltan emlékeznek meg.⁴⁷⁴ És amely visszaélésről

⁴⁷⁰ Szántó Gábor: Orfeo az Álvilágban. 6.

⁴⁷¹ Szántó Gábor: Orfeo az Álvilágban. 7.

⁴⁷² Szántó Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. 7.

⁴⁷³ Szántó Gábor: Orfeo az Álvilágban. 7.

⁴⁷⁴ Az *Orfeo csoport* (Nemes István, 2010)

innentől kezdve nehezebb kritikusan beszélni anélkül, hogy a megszólaló ne kerüljön egy platformra Szántó Gáborral.

Fenyegető cikkek a Magyar Ifjúságban

A politikai támadás azért is nyilvánvaló, mert a „pedofil” vádat a riport nyilvánvalóan a társulat balos rendszerkritikájának helyettesítésére használja: „Az együttes hangadói megfélemlítettek arról, hogy Magyarországon a munkásosztály és pártjának vezető szerepe érvényesül, már nincs antagonisztikus ellentét az osztályok között.”⁴⁷⁵ Már a sajtóháborút kirobbantó cikk címében rejlő szójáték is – *Orfeo az álvilágban* (kiemelés tőlem H.N.) – egyértelműen összejátszatja a fiatal csoport „tévelygését”, és nem csak Orfeo, hanem a bűnözők alvilágát: ezért már a címet olvasva is rögtön a bűn felé sodródó fiatalok képe jelenik meg az olvasó előtt.

Az Orfeo előadásai a *Magyar Ifjúság* riportja szerint tehát nem „rossz” művészetet produkálnak, hanem „veszélyeset”: „Hallgatásuk és álruháik miatt az Orfeósokkal nehézkes a vita. Nem vállalják a nyílt színváltást.”⁴⁷⁶ Az érdemi vád sem a pedofília, hanem a bábegyüttes vezetőjének politikai bűnei. Akinek nevetségessé tételére szolgál a megjegyzés, hogy „hiúságból” hivatalos papírokra hamisította nem létező diploma-számát (valójában: „A Népművelési Intézet báboztatói működési engedélyéért folyamodó űrlapra diplomaszámot írt be, bár még előtte volt az államvizsga.”)⁴⁷⁷ A cikk a denunciálás leginkább emlékeztető retorikai fogása azonban a következő: „...kézenfekvő a kérdés: meddig? A riporter szerint egészen addig, amíg példaképük a helyén marad.” Aztán Szántó kibontja a címben megkezdett metaforát: „Amíg vezetheti őket az *álvilág* (sic!, H.N.) labirintusaiban. (Mert ő sokat nekifutott már életében a sikert jelentő lécs átugrásának, s mindig ’belépett’; ez alkalommal azt kísérelte meg, hogy bábozó *gyerekek* (kiemelés tőlem, H.N.) tömegében ’fusson neki’, s remélheti, ha most is belép, nem veszik észre.” Majd az újságíró cselekvésre buzdít, megoldást javasol: „Ha tehát külön választjuk tőlük, és külön kell választani, Malgot István szerepének megítélését, ha végre ráébrednek különböző helyeken lévő illetékesek arra, hogy ki kéne mondani: Malgot István alkalmatlan a hangadó szerepére és gyerekek között betöltött szerepe káros.” És, hogy mit kéne tenni? „Várjuk a véletlent? (...) Vagy tenni kellene valamit?!”

⁴⁷⁵ Szántó Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. 6.

⁴⁷⁶ Szántó Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. 6.

⁴⁷⁷ Ring i.m. 245.

Az írás a kommuna-vádra fut ki: Szántó felvázolja egy radikális társadalom képét, ahol a gyerekek elhagyják szüleiket (mint a korabeli együttes tagjai, akik egy pilisborosjenői házban közösen építkeztek, bár nem mind éltek ott kommunában). Ez a disztópia, vagy éppen utópia nem mellesleg újbalos elveken alapul (az együttes egy időben Angela Davis klub néven fut, de a Che Guevara nevet szeretné igazából felvenni). Tehát az újbalos csoport balról támadja a rendszert, mint a korszakban perbe fogott filozófusok. „Kezdetből fogva rendszeresen jártak hozzánk a Lukács »óvoda« tagjai – meséli Fodor Tamás Nánay Istvánnak –, gyakran volt nálunk Heller Ágnes, Márkus György, Tordai Zádor, másfelől Darvas Józseffel, sőt Király Istvánnal is jó kapcsolatunk volt...”⁴⁷⁸ Az említett Heller Ágnes egyébként egy évvel később az 1973-as filozófusperben szintén hasonló vádakban részesül a család eszméjének bomlasztásáért.⁴⁷⁹

Noha Kádár János végül kimondja, hogy „ebben az országban több Orfeo-ügy nem lesz!”, ez a kijelentés is kétértelmű mint később az *Állami Áruházról* Pozsgay Imre nyilatkozata:⁴⁸⁰ „ügyek” nem lesznek, vagy „Orfeók”?⁴⁸¹ A Népművelési Intézet részéről Vitányi Iván feljegyzést készít Aczél György számára, amelyben felelőtlennek minősíti a sajtókampányt. Ring Orsolya szerint ebben „nem kevesebbet állított, mint hogy a cikk nyomán egy viszonylag kis jelentőségű problémából országos ügy jött létre, ráadásul úgy, hogy szükségtelenül a szexuális kérdések kerültek előtérbe.”⁴⁸² Az újbalos csoport elleni fellépés ugyanis a vitában megjelenő érvekkel és egy egyébként jogos problémafelvetéssel ellentétben nem fiatalok, nők és színésznők védelmében hozott intézkedések részét képezi, hanem az 1957-től kezdve a hatalom által folyamatosan hangoztatott ún. „kétfrontos harcba”

⁴⁷⁸ Nánay István: Az Orfeo-ügy. 79.

⁴⁷⁹ „Sajnos, sok év óta megtűrünk a közéletben olyan nagy névre szert tett szociológusokat, akik büszkén és bátran hirdetik a mi általunk fenntartott lapokban, akadémiai és más folyóiratokban – a nyugati példák alapján –, hogy a család mint a társadalom egysége elavult fogalom stb. Magunkra vessünk, ha sokan ezekre hallgatnak a párttal szemben. Ha mi eltűrjük, hogy tovább ilyen ígéket hirdessenek, akkor megérdemljük, ami az ő munkájuk következtében bekövetkezik a párt és a kormány minden erőfeszítése ellenére (...). Hiszem, ezen a téren is kicsit határozottabban kell fellépünk, és az ilyen emberek kezéből a tollat ki kell vernünk bármilyen nagy tudósoknak is kiáltották ki önmagukat...” Az Országgyűlés 18. ülészaka, 1973. március 22-i ülésnap. Fock Jenő beszédét idézi Déder Miklós: Pertörténet. Egy „tudománypolitikai” döntés hátteréhez. A *Világosság* 1989-es különnkiadása. Filozófusper 1973.

⁴⁸⁰ „Pozsgay Imre: Akkor most hadd mondjam el, hogy itt ketten jelen vagyunk egy olyan eseménynél, amin talán szemléltethetem a kulturális politika gondjait és nehézségeit is. (...) a maga kérdése, világos beszéd. De ugyanilyen világos beszédet hallottam a másik oldalról is. Hol van itt a kulturális irányítás, hol van itt a kulturális politika, amelyet ezt a botrányt, ezt a rendszer gyökereit mardosó és rácsáló művet és magatartást (kiemelés tőlem, HN) megengedi?” *Kritika*, 77/10. 3–5. Elhangzott a Kossuth Rádióban 1977. június 3-án. A beszélgetés szövegét rövidítve közöljük. A riporter: Kepes András. A „rendszer gyökereit mardosó és rácsáló” jelzői minősítés tehát nem kapcsolódik egyértelműen Pozsgayhoz, de a politikus nem is határolódik el tőle.

⁴⁸¹ Nánay István: Az Orfeo-ügy. 79.

⁴⁸² Vitányi Iván: *Az Orfeo-ügy kapcsán az ifjúsági és amatőr művészeti mozgalom vitás jelenségeiről*. (Feljegyzés Aczél György részére.) 1972. november 2. Magyar Országos Levéltár. M-KS 288. f. 36. cs. /1972/2. ö. e. 1. (MSZMP Központi Szervei – Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály.) Idézi: Ring i.m. 233.

illeszkedik, amely a burzsoá dekadencia mellett immár az ötvenhat előtti múlttal való leszámolás jegyében a szélsőbalos, ún. szektás elemeket is támadja. A hangfekvés szigora pedig alighanem a brezsnyevi politikai szigorításokkal hozható összefüggésbe a hetvenes évek elején. A *Magyar Ifjúság* cikkei 1972 októberében – novemberében, alighanem a felsőbb politikai szándékoktól függetlenül, de mintegy a hivatalos nyilvánosságban is kihirdetik ugyanazokat a határokat, amelyeket a hatóságok a júniusi nyomozások lezárását követő adminisztratív szankciók formájában a nyilvánosság kizárásával jelöltek ki. Más szóval preventív üzeneteket közvetítenek a hasonlóképpen „nem kívánatos” alkotók felé. Járulékosan pedig sikerrel demoralizálják és bomlasztják az együttest. „S ezzel lecsengett az „ügy”? – kérdezte Nánay István már idézett cikkében Fodor Tamást és Malgot Istvánt:

M. I.: Lényegében igen, de a következményeit sokáig éreztük, azt is mondhatnám: végül is sikerült bennünket szétverni, hiszen ezután már nem tudtunk ugyanúgy dolgozni, mint addig.

F. T.: A két együttes kapcsolata is kezdett erodálódni, végül 1974-ben szét is váltunk. Egy időre beszorultunk a pilisborosjenői házba, s csak 1977-ben sikerült ismét valamivel a nagyközönség előtt kirukkolnunk.⁴⁸³

7.2. A boglári ügy (1973)

Szabó László, a leleplező zszurnaliszta (1930–2015) – Törvénytelen – Munkakerülők – Ez nem művészet

És ha neked ez nem képez művészetet
Kedves Ernő: hát akkor nem művészet -
Nem is az a fontos, hogy művészet-e
Vagy sem; - nem az a fontos.⁴⁸⁴
Karinthy Frigyes, 1911

A most következő esettanulmány⁴⁸⁵ az egyetlen a kutatás részét képező írások közül, ahol bizonyíték áll rendelkezésünkre, hogy felső utasításra jutottak kompromittáló adatok a sajtó birtokába az érintett művészeti csoportosulásról, a boglári kápolnaműteremről. A műhelyet pedig 1973. augusztus 27-én betiltották. Négy hónappal azután jelent meg a

⁴⁸³ Nánay István: Az Orfeo-ügy. 79.

⁴⁸⁴ Karinthy Frigyes: Nihil. In: uő: *Összegyűjtött művei 16. Versek*. Szerk.: Szalay Károly, Budapest, Akkord, 2003. 52–53.

⁴⁸⁵ A fejezet egy korábbi, bizonyos pontokon különböző változata megjelent a 2000 folyóiratban: Herczog Noémi: Ha kell – tiltsunk! Feljelentő színikritika a hetvenes években. 2000, 2015/7. 14–29.

Népszabadság egész oldalas kompromittáló cikke *Happening a kriptában*⁴⁸⁶ címmel a magyar neoavantgárd egyik legfontosabb műhelyéről, a balatonboglári kápolnaműteremről, hogy a műhelyt hatósági úton bezárták, a művészeket kilakoltatták. A műhely (1970–1973) főszervezője, Galántai György,⁴⁸⁷ a katolikus egyháztól bérelte a boglári kápolnát. Itt találkoztak nagyon különböző esztétikájú és műfajú, performatív és képzőművészeti alkotók, másként gondolkodók, értelmiségiek, akiket elsősorban közös underground létük kötött össze, amennyiben nem fértek be a hivatalos kultúra-fogalomba. A szerző Szabó László, „a pártlap vezető belpolitikai munkatársa, az efféle leleplező zsurnalisztika emblematisztikus figurája”⁴⁸⁸ volt, cikkében nyilvánosan jóváhagyta a betiltás szükségességét:

A fél falu látta, hogy itt a művészet megcsúfolása folyik, hogy többről van már szó, mint csupán hóbortról: erkölcstelenségről, ízlésrombolásról, ellenséges magatartásról. Olyasmiről, aminél egy szocialista közösség már nem elégedhet meg a levelezgetéssel. Tiltani kell! Nem kell szégyellnünk, hogy a szocialista állam nevében tiltunk, ha társadalomellenes magatartást látunk!⁴⁸⁹

Úgy tűnik, e feljelentő riport elemzése nem történhet némi oknyomozó újságírói munka nélkül. A boglári művészeti eseménysorozat történetét feldolgozó Sasvári Edit szerint Szabó egy közel a sajtótámadás után húsz évvel készült interjújában még mindig azt állította, hogy írása lakossági bejelentésre íródott.⁴⁹⁰ Ezzel szemben Sasvári alapos tanulmánya a megrendelés-narratívát támasztja alá, ami persze nem zárja ki, hogy Szabó László azonosult is a feladattal.

A „*Happening a kriptában*” című cikk megrendelésre készült. A Somogy Megyei Rendőr-főkapitányság III/III-as osztályának 1973. augusztus 22-én, tehát a kápolna bezárása előtt hat nappal kelt intézkedési terve szerint nyilvánosságra kell hozni a művészi avantgárd tevékenységének „erkölcsi oldalát”, és e célból kompromittáló adatokat kell a sajtó rendelkezésére bocsátani: „Javasoljuk a sajtóban az összejëvetelek

⁴⁸⁶ Szabó László: *Happening a kriptában*. *Népszabadság, Vasárnapi kulturális melléklet*, 1973.12.16. 2. (Szintén: Artpool Archívum: <http://www.artpool.hu/boglar/Szabo.html#3> Utolsó letöltés: 2017.10.29.)

⁴⁸⁷ Galántai György, a Balatonboglári Kápolna Műterem rendezvényeinek szervezője, képzőművész. Szabó László cikkével azonos évben a bemutatóhelyet felsőbb utasításra betiltják, 1979-ben feleségével, Klaniczay Júliával megalapítja az Artpool Kutatóközpontot.

⁴⁸⁸ Sasvári Edit: *Miért éppen Pór?* 126.

⁴⁸⁹ Szabó László: *Happening a kriptában*. 2.

⁴⁹⁰ Neumann Gábor: Beszélgetés Szabó Lászlóval. *Táskarádió, Magyar Rádió, Kossuth adó*, 1990. január 14. Markovits Ferenc: Kápolna-tárlat. Támadás a kápolna ellen. *Ezredforduló-sorozat, Magyar Rádió, Kossuth adó*, 1990. október 9. Idézi: Klaniczay–Sasvári (szerk.). *Törvénytelen avantgárd*. Artpool–Balassi, 2003. 449.

erkölcsi oldalát elemezni olyan tanulság levonásával, hogy az egyház ne segítsen a fiatalok erkölcsi moráljának aláásásában.⁴⁹¹

Már két évvel korábban, 1971. július 8-án is jelent meg fenyegető sajtócikk a boglári művészekről a *Somogyi Néplapban*,⁴⁹² amelynek ötlete – szintén Sasvári kutatásaiból tudjuk – a megyei tanácsi apparátushoz köthető, és amely a kutató szerint „akkor még a siker reményével kecsegtetett. Ideig-óráig kompromisszumkötésre kényszerítette az alkotókat, és egyben a trombitaszó erejével hangzott a tárlatok elleni hadjárat megkezdéséhez.”⁴⁹³ Tíz nappal később a *Magyar Hírlap* is hasonló hangnemben reagált,⁴⁹⁴ vagyis két évvel korábban sem egyszeri denunciáló cikkről, hanem egy sztálinista technikát megidéző sajtókampányról volt szó, akkor még egy alkotói csoportosulás feloszlata céljából. Bár Horányi Barna utólag másképpen emlékezett,⁴⁹⁵ a cikk megírását szintén a megyei tanács kezdeményezte:

1974. január 11. – A Somogy Megyei Tanács Művelődésügyi osztályvezetője válaszol a Művelődésügyi Minisztérium Közművelődési Főosztályának a Népszabadságban megjelent Szabó László cikkel kapcsolatos levelére (1973. december 19.). Leírja, hogy a tárlatokkal szembeni ellenpropaganda részeként a megyei tanács kezdeményezte 1971-ben Horányi Barna cikkének megjelentetését, és Szabó László cikkéhez is ők szolgáltattak dokumentumokat.⁴⁹⁶

Különösen meglepő, hogy a pártállam kulturális vezetése a hatvannyolcas nyitás után pár évvel ekkora jelentőséget tulajdonít néhány balatoni „suhancnak”. Talán arról lehet szó, amiről Sasvári ír említett tanulmányában a betiltás kultúrpolitikai háttéréről: a hatalom egy „művészeti eseménysorozatot használ fel politikai játszmáinak fedezésére.”⁴⁹⁷ Továbbá az is kérdés, miért éppen ezt az alkalmat ragadja meg a hatalom a hetvenes években, kérdezi szintén Sasvári, hogy a boglári műterem lejárátásán keresztül hirdessen ideológiai harcot az abban az időben komoly veszélyt már nem jelentő maoizmus, nacionalizmus vagy

⁴⁹¹ *Történeti Hivatal, O–16 268/1., Horgászok I. fedőnevű dosszié, 190–194.* Idézi: Sasvári Edit: Miért éppen Pór? A Kádári „üzenési” mechanizmus természetéhez. In: Körösi Zsuzsanna – Rainer M. János – Ständeisky Éva (szerk.): *Évkönyv VIII. 2000. Magyarország a jelenkorban.* 1956-os Intézet. 126.

⁴⁹² Horányi Barna: Törvénytelen úton néhány avantgarde – Illegális kiállítások, műsorok. In: *Somogyi Néplap*, 1971. 07. 08.5.

⁴⁹³ Sasvári Edit: Miért éppen Pór? 126.

⁴⁹⁴ Esztergomi László: Késérődes barangolás a Balatonnál. Problémák, lehetőségek. *Magyar Hírlap*, 1971. július 18. 10.

⁴⁹⁵ „A főszervezőhöz több panaszos levél érkezett Balatonboglárról, hogy ott a kápolnát nem rendeltetésének megfelelően használják, hanem a feltört kriptában orgiákat rendeznek. Innen indult el a riportom, hogy megnézzem, mi is történik a helyszínen. Ott Galántai Györggyel nem találkoztam. Láttam a szétszórt koponyákat és csontokat, láttam, hogy a galériaként kezelt kápolna nem rendeltetésének megfelelően működött.” Klaniczay–Sasvári (szerk.) i.m. 208.

⁴⁹⁶ Klaniczay–Sasvári (szerk.) i.m. 187.

⁴⁹⁷ Sasvári Edit: Miért éppen Pór? 124.

kozmpolitizmus ellen?⁴⁹⁸ Szabó László ugyanis írásában megnevezi azt a Pór Györgyöt,⁴⁹⁹ akiről már az előző alfejezetben szerepelt, hogy 1968-ban a maoista perben elítélték, és aki most rágalmazásért és hitelrontásért bepereli a *Népszabadságot*, amiért nem fogadták el helyreigazítási kérelmét: természetesen a pert nem nyerhette meg, másodfokon is elveszítette 1974 februárjában.⁵⁰⁰ A *Népszabadság* nem hozza le Eörsi István válaszcikkét sem, ez a tény pedig önmagában is a sajtókampány szervezett jellegére utal.⁵⁰¹

De a hetvenes évek magyar feljelentő kritikájának sajátosságairól talán az árulná el a legtöbbet, hogy vajon mi szüksége lehetett a hatalomnak *utólag* Szabó László belpolitikai újságíró nyilvánvalóan megrendelésre írt cikkére? **Míg a boglári művészek tevékenysége ellen kifejtett sajtópropaganda a *Somogyi Néplap* és a *Magyar Hírlap* cikkei esetében megelőzte a boglári kápolnatárlatok felszámolását, a *Népszabadság* cikkének abszurd sajátossága, hogy utólag, post factum jelenik meg, miután a hatalom már betiltotta a kriminalizált művészeti csoportosulást.** Miért kényszerül a nyílt tiltást, „feljelentő” kritikát ritkán alkalmazó pártállami vezetés erre a rendhagyó húzásra, ahelyett, hogy megelégedne azzal, hogy a hatalom a maga belső nyilvánosságában tárgyalja ki a betiltás eseményét, amint ez jellemzően történt? Miért döntenek ezúttal a nyilvános megszólalás mellett, ami kifejezetten atipikusnak mondható a hetvenes években.

Sasvári szerint a cikk kezdeményezésének oka feltehetően az, hogy a szóban forgó alkotókat kiszorítsa az országból, magyarul: megszabaduljon tőlük. Tudjuk, hogy ez Halász Péter vagy Szentjóby Tamás esetében sikerült is. A post factum feljelentés tehát egyfajta üzenet volt a nem kívánt „renitenseknek,” a „bűnözőknek”, hogy ittlétük nem kívánatos. A hetvenes évek szovjet gyakorlata ez, ha enyhébb formában is: a nem kívánt alkotók kényszerítése az ország elhagyására. Persze különbséget kell tenni a szovjet hetvenes évek gyakorlatától, amikor Szolzsenyicint kitoloncolták, hiszen a nyugatra szóló útlevelel kiadásával a hetvenes évek Magyarországon kegyet gyakoroltak, azonkívül nem is kötelező menni.

⁴⁹⁸ Klaniczay–Sasvári i.m. 10.

⁴⁹⁹ „Mert, hogy ő (Galántai György, a boglári események főszervezője, HN) nem hívott akárkiket: olvasni a neveket, amelyeknek egy része ott található a bünygyi nyilvántartóban is. Ezek közül Pór György vezet a két év hat hónapjával, majd jön egy sereg olyan, aki eddig »csupán« rendőrhatszági figyelmeztetést kapott törvényszegéseieért, aztán Kovács Miklós foglalkozásnélküli a héthavi börtönével, mint »színes« figura, Gágyor Tibor osztrák állampolgár, akinek annak idején jó oka volt szökni innen. Államunk megbocsátott neki, s íme, most idejár ingyen fotókat készíteni a kápolnában: mondanom sem kell, hogy nem ingyen adja tovább. És politizálni, persze... Vajon csoda ezek után, hogy az anarchizmustól az antiszemitizmusig, a nacionalizmustól a kozmpolitizmusig, a szocializmusellenességtől a maoizmusig minden káros nézetet képviselő név megtalálható volt a nyári szeánszokon? Név, amely mögött annyi a művészet, hogy viselője »művészi módon« érti a munkakerülést.” Szabó László: *Happening a kriptában*. 2.

⁵⁰⁰ Klaniczay–Sasvári (szerk.). i.m. 188.

⁵⁰¹ Eörsi István levele Sarlós Istvánnak, a *Népszabadság* főszerkesztőjének: Eörsi István: *Mi bújt elő a kriptából?* Kelt: 1973. december 19. Idézi: Klaniczay–Sasvári i.m. 219.

Halász és Szentjóbby megy, Galántai és Erdély marad. De a preventív technika publicisztika formájában megjelentetett feljelentése azt sugallja a leendő emigránsok számára, hogy kívül tágasabb: ha itthon meggyőződésüket, avantgárd művészetüket akarják gyakorolni, arra nincsenek és továbbra sem lesznek legális keretek.

A posztumusz feljelentés funkciója tehát nem egyszerűen az adminisztratív erőszak utólagos, nyilvános indoklása és legalizálása, vagy annak látszata, hanem egyúttal presszió: a nem kívánt művészek készítése az ország elhagyására. Úgy tűnik, hogy Magyarországon is azért dönt a hatalom az abszurd post factum feljelentés mellett, mert a negatív legitimáció egyoldalú paktumának figyelembevételével legfeljebb az ország elhagyásának sugalmazásáról lehet reálisan szó. A kritika funkciója tehát nem egyszerűen a műhely megszüntetése. Hanem annak az elméleti lehetőségnek a kizárása vagy valószínűségének csökkentése, hogy a „renitens” alkotók esetleg a jövőben is kellemetlen helyzetbe hozzák a hatalmat. Vagy olyan fellépésre „kényszerítik” az SZKP KB agitprop osztálya, közelebbről: a „liberális” Aczélt gyűlölő Szuszlov ideológiai főinkvizítor – előtt vizsgáló magyar kultúrpolitikát, ami a Nyugat szemében megfosztotta volna Magyarországot a „legvidámabb barakk” büszke márkavédjegyétől. Maradhatnak is a „renitensek,” de akkor semmi jóra nem számíthatnak, mert művészi hitvallásuk és alkotásaik törvénytelennek minősülnek.

A post factum feljelentő kritikát valószínűleg többek közt a Biszku–Aczél konfliktussal is összefüggésben, az Aczél háttérbeszorulásának köszönhető⁵⁰² politika hozza magával, ezért emlékeztet annyira a brezsnyevi feljelentő kritikák az országból „eltanácsoló” technikájára. De végső soron a *Népszabadság* utólagos cikke a

⁵⁰² A '68-as magyar reformra – szovjet nyomásra, de a párton belüli keményvonalasok Kádár bukását vizionáló, diadalittas támogatásával – visszarendeződés következett a '70-es évek elején-közepén, és tartott egészen 1978-ig: a pártállam reformista, „liberális” szárnya visszavonult, hátrált, taktikázott, engedményeket tett, többek között színre vitte a keményvonalasságot. Ebbe a nagy politikai kontextusba tartozott bele a Szabó-féle feljelentés, de még nagyon sok minden. 1972-ben kerül sor az utolsó íróperre a munkásosztály kizsákmányolását leleplező szociográfia, a *Darabbér* szerzője, Haraszi Miklós ellen (Haraszi Miklós: *Darabbér*. Első megjelenés: Berlin, Magyar Füzetek, 1975. Második megjelenés: Párizs, 1980). Továbbá ekkor volt a filozófus-per a Lukács-iskola tagjai, Heller Ágnes, Vajda Mihály, Márkus György, Fehér Ferenc ellen (1973). Ekkor (1974) írja Konrád György és Szelényi Iván is szamizdat művét (Konrád György–Szelényi Iván: *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*. Budapest, Gondolat, 1978.) Szelényi 1975-ben elhagyja az országot, és ezzel a „hullámmal” együtt kell megemlíteni a szociológusok külföldre „tanácsolását” is. A brezsnyevi politika, a reformok visszavonása (és Aczél átmeneti háttérbeszorulása) azt üzenete mindezeknek az alkotóknak, hogy most olyan idők jönnek, amikor nem lesznek Magyarországon biztonságban. Nem sokkal később hagyta el például az országot a Heller–Fehér házaspár is. Ludassy Mária az 1973-as „filozófus-per” mint az Aczél-ellenes éllel vívott antiszemita kampány részét írja le a *Beszélő*-ben, és azt állítja, hogy a filozófiai pluralizmushoz kapcsolódó vita a politikai pluralizmus előszeleként értelmeződik. Az egyik támadó hangvételű cikk kapcsán pedig Ludassy visszaemlékezésében így ír: „... megjelent Fekete Sándor nagy ívű 'kritikája' az általam, pontosabban az általam ismertett Benjamin Constant által hirdetett burzsoá liberalizmus ellen, azzal a fő szakmai érveléssel, hogyan lehet akadémiai állásban az, aki ilyen nézeteket vall.” Ludassy Mária: 1973. *Beszélő*. 1998/4. 61. Ugyanakkor a filozófus-per az utolsó adminisztratív beavatkozással párosuló ideologikus nyomásgyakorlás a hatalom részéről.

szovjeteknek és a Nyugatnak egyszerre megfelelni akaró, az adminisztratív fellépést, a nyílt konfrontációt minden módon kerülő Kádár-rendszer sajátos megoldása a hatalom számára elfogadhatatlan, esztétikailag lázadó, morálisan megvesztegethetetlen fiatal művészek, kritikai értelmiségiek „kezelésére”, a rendszerbe „tűrtként” sem integrálható neoavantgárdnak az országból való kiszorítására.

Szabó László, a leleplező zsurnaliszta (1930–2015)

Az vagy nekem havonta egyszer / ami az agynak a daganat. / Árad belőled a kék fény / elárasztod az agyamat / Kék fény! Kék fény! Kék fény! (...) Szabó László, te kedves Ismeretlen tettes / Megvan a gyilkos, az ország örül / Kék dicsfény a fejed körül / Kék fény! Kék fény! Kék fény!

1980, URH

Mielőtt rátérünk a *Népszabadság*-cikkre, a példa kedvéért röviden érdemes kicsit foglalkozni a boglári kápolnatárlatokhoz kapcsolódó legismertebb feljelentő színházi riport szerzőjével – akinek neve már előkerült az 1. fejezetben. Szabó László, a volt ÁVH-s tiszt, a *Kék Fény* című bűnügyi műsor egyik kitalálója, amelynek Szabó 1965 és 1989 között műsorvezetője is volt. Mint azt az alábbi portré-részlet is tanúsítja – neve nemcsak a feljelentő színházi riport műfajával kapcsolódott össze, hanem magával a feljelentéssel is.

Kicsit sarkítva úgy is fogalmazhatnánk, hogy a *Kék Fény* egyfajta „feljelentő műsor” volt a rendszerváltás előtt, ahol bejelentéseket lehetett tenni egy-egy esetről vagy elkövetőről. Mivel ezzel egy időben köztudott volt, hogy a Belügyminisztérium ügynökökön, besúgókon keresztül megfigyelés alatt tartja a lakosság egy részét, ezért szinte lehetetlen volt elkülöníteni a rendőrség óvó-védő és megfigyelő-elnyomó funkcióját. Szabó László személye, és a tekintetét mindig elfedő sötét szemüveges arca volt ennek a kettősségnek a jelképe. Ő volt ugyanis az MSZMP KB lapjának, a *Népszabadságnak* az az újságírója, aki kipellengérezte a „szocialista életmódhoz” nem illeszkedő eseteket és személyeket: a meggyagos vállalkozó Demeter Bélát éppúgy ő „szerkesztette ki”, mint a balatonboglári kápolnatárlatokon részt vevő művész fiatalokat. Ezekkel a tetteivel tényleg kiérdemelte a verbális verőlegény címét.⁵⁰³

Szabó László munkásságának tehát szerves részét alkotja a följelentés, ez történik a boglári alkotók esetében is. Bár egy belügyminisztériumi jelentés K. Horváth Zsolt tanulmánya szerint kifogásolta a műsor „bulváros” tónusát illetve, hogy a műsor kicsúszott „a

⁵⁰³ K. Horváth Zsolt: URH-kocsi, Kék fény és Szabó László maszkja. *Beatkorszak.blog.hu*. 2017. 09.03. http://beatkorszak.blog.hu/2017/09/03/urh-kocsi_kek_feny_es_szabo_laszlo_maszkja Utolsó letöltés: 2017.10.29.

Belügyminisztérium illetékes szerveinek kezéből”. Azonban a *Kék Fény* „irányított állami bulvár” – mutat rá a tanulmány szerzője – vagyis piaci érdekeknek nem, a felügyeleti szervek „morális és társadalompolitikai elvárásainak” – viszont, ha ímmel-ámmal is – annál inkább meg kell felelnie.⁵⁰⁴

Hogy színházi példa is szerepeljen itt Szabó László „feljelentő” életművéből, négy évvel korábban, 1969-ben Pártos Géza disszidálása alkalmából jelent meg lapjában, a *Népszabadság*ban a boglárihoz hasonló hangvételű írása, különös tekintettel arra, hogy ha a disszidens utólag haza találna jönni, itthon ne fogadják szívélyesen. Érdeemes látni, hogy Szabó írása sztálini hagyományokat követ, amennyiben imperialista ügynöknek nyilvánítja azt a másként gondolkodót, aki külföldi támogatásban, elismerésben részesül:

Adott a kérdés, mégis miért tesszük szóvá az esetet, ha nem veszítettünk vele, ha nem veszünk az ilyenekkel. Jószerint csak azért, mert hangot szeretnénk adni valaminek, ami oly sokakban fogalmazódott már meg korábban is, most is: vagyis, hogy aki ma hűtlenül elhagyja hazáját, az holnap ne sétáljon ide, mint „távolba szakadt hazánkfia”, azt kezeljük úgy, mint törvényeink – amelyek az ország közvéleményével azonos magatartást fejeznek ki – előírják.⁵⁰⁵

Hasonló „hazaárulózó” írások a nyolcvanas években Haraszi és Konrád ellen születnek majd: (pl. Rényi Péter: *Nem babra megy a játék*).⁵⁰⁶ A *Népszabadság* akkori főszerkesztő-helyettesének cikkére a tiltólistán szereplő Eörsi István válaszol a szamizdat *Beszélő*ben,⁵⁰⁷ felidézve, hogy Rényi cikke után néhány számmal Szabó a karácsonyi *Népszabadság*ban már idézőjelbe teszi az „ösztöndíj” szót: ezek a magas összegek volnának hivatottak ugyanis honorálni a szocializmus belső ellenségeinek bomlasztó tevékenységét. Vagyis Szabó László

⁵⁰⁴ K. Horváth Zsolt: A barbárokra várva. A bűntény ábrázolásának teleológiája a Kántor című szocialista krimiben. *Korunk*, 2011/3. 92.

⁵⁰⁵ „Emberi meggondolások vezették tehát az amnesztiarendeleetet annak idején, 1963-ban, mint ahogy emberi meggondolások zárták le a visszatérés kapuját is azok elől, akik bűnök tetthelyéről menekültek. De ma? Ugyan miért kellene hűtlenül elhagynia egy művésznak vagy másnak a mai Magyarországot? A közvélemény Magyarországon, nem véletlenül, ma már egyéni ügynek tekinti a disszidálást és nem von le általános következtetéseket. Pontosabban tudják, hogy az egyes eseteknél szinte mindig közrejátszik valami emberi fogyatékoság vagy kinti csábítás. Még az is előfordulhat, hogy valami félelem sodor ki valakit. (...) De vajon kinek szimpatikus, ha valaki pénzért-vagyonért, hazát cserél? Milliók és milliók élünk itt, ebben a hazában úgy, hogy tudjuk és vállaljuk: holnap jobb sorsunk is csak rajtunk múlik. S ha már a becsületnél, önbecsülésnél tartunk, szóvá tenném azt a jogos ellenérzést is, amivel oly sokszor találkozni, amikor egyes régebbi disszidensek ideutazva mindenünket fitymálják. A legtöbben nem szeretjük ezt a típust és azokat se, akik mindenkit – aki valaha nyelvünket beszélte, s most csak »töri« – körüludvarolnak pusztán azért, mert ő távolba szakadt hazánkfia. Szakáts (Miklós) és Pártos disszidálása sem lehet több, mint egy cikkecske pillanatnyi apropója: akik köszönés nélkül távoznak, azoknak nem szívesen nyitja ki senki a háza ajtaját, s betessékelní végképp nem szokták az ilyen embereket. Ez vonatkozik fokozott mértékben mindannyiunk házára: a házára is.” Szabó László: Vesztettünk velük? *Népszabadság*, 1969. 09.14. 8.

⁵⁰⁶ Rényi Péter: *Nem babra megy a játék*. 7.

⁵⁰⁷ Vö: Eörsi István levelei Rényi Péterhez. *Beszélő*, 1983/7. 122–125.

munkásságában a bogláriak ellen írott cikk sem az idézőjel merész használata,⁵⁰⁸ sem ügynökretorikája szempontjából nem képez egyedi esetet.

Törvénytelen

A *Happening a kriptában* szintén idézőjelben szerepelteti az „alkotó”, a „művész” vagy a „színház” szót, máskor a „művészet megcsúfolását” emlegeti. Szabó technikája a szovjet íróperek nyelvezetéből ismerős: például Brodskij verseit a bíró „ügynevezett” verseknek nevezte. Az sem véletlen, hogy a *Népszabadság*-cikk címében megjelenik a happening műfaji megnevezés: esztétikai síkról a kriminalitás síkjára terelve a diskurzust. A happening ugyanis 1966-os megjelenése óta tiltott műfajnak számított Magyarországon.⁵⁰⁹ Az állambiztonsági szervek nem csupán nemzetközi előzményeit, hazai elterjedését követték nyomon, hanem feltérképezték a külföldre, elsősorban Lengyelországba vezető szálait is.

Négy évvel a betiltást követően már találunk egy happeninget a József Attila Művelődési Központban is: Ladik Katalin és Balaskó Jenő közös estjéről a *Magyar Hírlap* közöl fenyegető írást 1970-ben.⁵¹⁰ Bár nyelvezetéből utólag nem következethetünk túl sok mindenre, politikai súlyáról árulkodik, hogy a következő heti *Élet és Irodalomban* Nagy László száll vitába a cikkel. „Gúnyosan ítélkező írásnak”⁵¹¹ nevezi, és elutasítja azt a gondolatmenetet, amelyben G. Szabó (nem azonos Szabó Lászlóval!) elvitatja Balaskó Jenő műveinek vers mivoltát. De a József Attila Művelődési Központ igazgatója, Simándi József is védekezni, igazoló jelentést írni kényszerül a minisztériumnak, amelyben jelzi, hogy normál helyzetben nem szoktak happeningeknek helyet adni, inkább a szocialista realista költészetet pártolják. Állítja viszont, hogy a happeningen nem történt rendbontás, noha elismeri, hogy Ladik Katalin valóban medvebőr jelmezt viselt az egyik szám alatt.⁵¹² Ladik ellen egyébként az 1977-es jugoszláv politikai fordulat évében a Vajdaságban is kampány indul a helyi

⁵⁰⁸ *Happening a kriptában* című írásában Szabó idézőjelben szerepelteti a „művészet” kifejezést.

⁵⁰⁹ In: Szentjóbby Tamás–Jankovich Miklós–Altorjay Gábor: Az ebéd. In: *memoriam Batukán*. Szenes István pincéjében, 1966; Aranyvasárnap (Szentjóbby Tamás és Altorjay Gábor happeningje Erdély Miklós pincéjében), 1966. In: Sasvári Edit: A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttére. In: Klaniczay–Sasvári i.m. 25.

⁵¹⁰ G. Szabó László: Happening. *Magyar Hírlap*, 1970. 06.11.6.

⁵¹¹ A cikk fotóját közli és hivatkozik rá: *Csak radikálisan lehet*. Mikola Gyöngyi és Ladik István beszélgetése Ladik Katalinnal. A beszélgetés 2010. április 23-án készült a szegedi Grand Caféban, a Symposion-mozgalommal foglalkozó Szümposionon. *Ex Symposion*, 2010/72. 5.

⁵¹² Simándi József: *Igazoló jelentés Molnár János Miniszterhelyettes elvtársnak*. Budapest, Országos Levéltár, iktató: 904/1970. 1970. június 11. Idézi: *Csak radikálisan lehet*. 10–11.

rádióban az 1970-es és 1971-es happeningjei, előadóestjei miatt.⁵¹³ A happening tehát ezekben a korábbi esetekben is mint művészetén kívüli, kriminális kategória szerepel.

A happening nyugati előzményeit a riport mint kapitalista „elfajzást” említi, Galántaiékat pedig epigonoknak nevezi, a „negatív” nyugati befolyás áldozatainak: „Látható, honnan származik az ötlet: a nyugati lapok tömve vannak hasonló happeningek botrányainak a leírásával.”⁵¹⁴ Amikor tehát a cikk a happeningen keresztül „nyugati epigonokról” beszél, ismét a hazaáruló retorikát működteti. Szabó az „elvetemült” nyugati párhuzamokról szólva hangsúlyozza a nyugati happeningekben megjelenő szexualitást is, joggal építve a korszak, ha nem is kizárólagos, de markánsan jelenlévő kispolgári érzületeire.⁵¹⁵

Vagyis a happening Szabó cikkének címében része az Eörsi István le nem közölt írásában említett „sugalmazás”⁵¹⁶ műfogásának, segít behozni a kriminológiai szálát a gondolatmenetbe, és elvitatni a bogláriaktól a művészet fogalmát. A Szántó-féle gyakorlattal ellentétben ugyanis, aki esztétikailag nem nyilatkozik az Orfeóról, csak politikai értelemben, Szabó László fontos állítása, hogy a bogláriak tevékenysége nem is művészet. E retorikai technika részeként Szabó sem esztétikai, hanem gyakorlatilag jogi és erkölcsi keretek között beszél a műalkotásról. Meglepő módon például az ateista pártlap újságírója feltűnően érzékeny a hívők érzékenységére:

...a tanács vezetői, meg a művelődési ház ifjú és Galántainál semmivel sem kevésbé lelkes igazgatója minden segítséget meg is ígért, amikor átnézte a két fél, Galántai és a boglári katolikus egyházközség között kötött bérleti szerződést. Különösen két mondat hatott megnyugtatóan: „...A bérbevevő köteles (...) arra is, hogy a kápolnában semmi olyat nem rendez, ami a hívek megbotrányozását váltaná ki...”⁵¹⁷

⁵¹³ „Erkölcstelennek bélyegeztek meg, hivatkoztak híressé és hírhedtté vált előadói estjeimre, tehát hat-hét év után kitalálták, hogy én erkölcstelen vagyok, hogy szégyent hozok a pártra, a rádióállomásra mint politikai intézményre és a szakmánkra. És nagyon komoly következményei lettek ennek. (...) Kis híján elvesztettem a munkahelyemet, a gyereket el akarta venni tőlem a férjem...” *Csak radikálisan lehet.* 5.

⁵¹⁴ Szabó László i.m. 2.

⁵¹⁵ Mikor Peter Brook *Szentivánéji álma* 1973-ban Budapestre látogat, a darab kritikai fogadtatásában és egy megrendezett sajtóvitában szintén szóba kerül nem egy „neopuritán” megjegyzés a színpadi meztelenségről és a színpadi szex ábrázolásáról. A színházi hatalomkoncentráció mogulja, Kazimir Károly emlékezik meg a szerelmi jelenetek „enyhén szólva new-left irányzatú bemutatásáról,” amikor Titánia nyers megaláztatását nem oldják fel mendelssohni konvenciók. (Kazimir i.m. 120.) Az *Ország-Világ* novemberi számában pedig Csapó György szerkesztő kénytelen reagálni egy olvasói levélre, mely szerint Brook „szexpropagandát fejt ki”. Csapó György: A meztelenségről (színházi jegyzet). *Ország-Világ*, Budapest, 1972. 11. 15. 23.

⁵¹⁶ Eörsi István: Mi bújtt elő a kriptából? In: uő: *Az ötlábú bárány – publicisztikai írások*. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996. 48.

⁵¹⁷ Szabó László: *Happening a kriptában.* 2.

A kompromittáló írásban megjelenő legfőbb „vád” is a kápolnaműterem törvénytelen működésére vonatkozik:⁵¹⁸

Vajon csoda ezek után, hogy az anarchizmustól az antiszemitizmusig, a nacionalizmustól a kozmopolitizmusig, a szocializmusellenességtől a maoizmusig minden káros nézetet képviselő név megtalálható volt a nyári szeánszokon? Név, amely mögött annyi a művészet, hogy viselője „művészi módon” érti a munkakerülést.⁵¹⁹

Ez nem művészet – állítja voltaképpen a cikk, hanem törvénytörés. Az újságíró ezeket a művészeket nem egyszerűen rossz alkotóknak nevezi, hanem a múzeum és a színház intézményei helyett a rendőrség intézményével kapcsolja őket össze, esztétikai kategóriák helyett büntetőjogi terminusokkal operál.

...a környéken ezután hirtelen elszaporodtak a közrenddel ütköző dolgok. (...) Bőséges munkát adott a rendőrségnek ezen a nyáron a boglári temetődomb, meg a kápolna. Soha korábban annyi kétes alak, hazulról 20 forinttal ellógott tizenéves fiú és lány, törvénnyel már összeütközött és erkölcsi-emberi-politikai értelemben egyformán meghökkentő magyar és külföldi, Nyugatról idetalált „alkotó” nem fordult meg ezen a környéken.⁵²⁰

Két évvel korábban a *Somogyi Néplap* „feljelentő” írása szintén a *törvénytelenység* kulcsszóval dolgozott: „ELVI vita addig nem alakulhat ki a boglári kápolnatárlatok népes csoportjával, amíg nem lépnek vissza a törvény szabta területre.”⁵²¹ Ekkoriban vetődik fel a hatalom részéről javaslat a „kulturális bűncselekmények” határainak kiterjesztésére is.⁵²² A kriminalizálás első lépcsője pedig a csoportosulás művészeti jellegének elvitatása, amely a boglári alkotók bűnözőnek és hazaárulónak való aposztrofálásával folytatódik.

Munkakerülők

„Talajt vesztett fiatalok, zavaros eszmék és a bűnözés találkozásából születik az a fajta züllés, amely anarchista, a szabadságról szóló frázisokkal csinál ideológiát az ingyenélésnek, a lumpen-életformának.”⁵²³ A „lumpen-életforma” kifejezés itt a hrucsovi korszak „tunyejagyec” (’naplopó’, ’munkakerülő’) fogalmának felel meg, amelyet túl az általános

⁵¹⁸ Klaniczay–Sasvári i.m. 27.

⁵¹⁹ Szabó László: Happening a kriptában. 2.

⁵²⁰ Szabó László: Happening a kriptában. 2.

⁵²¹ Horányi Barna: Törvénytelen úton néhány avantgarde. 9.

⁵²² Klaniczay–Sasvári i.m..12.

⁵²³ Szabó László: Happening a kriptában. 2.

munkakötelezettség gyakorlatán, szabadúszó értelmiségiek ellen is bevetettek. A leghíresebb eset a negyedik fejezetben említett Jozsif Brodskijé: őt tunyejagyecként több évre száműzték az északi Arhangelszkbe. A „lumpen-életforma” fogalmának megértéséhez tudnunk kell: a kor btk-jában szerepel a „KMK”: közveszélyes munkakerülés. Mindenkinek kell, hogy legyen személyigazolványába bejegyzett munkahelye, megélhetését biztosító foglalkozása. Létezik persze ebben a rendszerben is szabadfoglalkozású író, művész, de számára kötelező a szövetségi tagság vagy a Művészeti Alap tagságának megszerzése, mert ez felmentést jelent a KMK vádjá alól. A szabadfoglalkozású munka rendszerébe való integrálás tehát nem magától értetődő, mert bár a mindenkinek munkát adó szocializmusban is elfogadott az „ingyenélő művész” jelensége, de rendhagyó állami foglalkoztatási kategóriákat követel.

Fontos látni, hogy a korszak „munka” fogalmát a bogláriak a mindenkori avantgárdhoz híven, nemcsak az ipari munkával szemben, hanem az establishmenttel, a mindenkori rendbe való beilleszkedéssel szemben kritizálják. Egyfajta bohém tartás ez, a csatangoló (flaneur), az élet eltékozlásának mint rendszerellenes lázadásnak az attitűdje. A bogláriak ellen írott denunciaciók tehát a látszattal ellentétben nem a Rákosi-korszak (az aszketikus államszocializmus) propagandájával állítja szembe Galántaiékat, amikor „ingyenélőket” és „lumpeneket” emleget. Hanem az establishmentbe nem illeszkedő alkotó dologtalanságára vonatkozik. A hetvenes években már megvoltak a szabad szellemi munka (szűk) legális keretei (amelyek egyúttal kétélű fegyverként lehetőséget kínáltak számos munkahelynek arra, ami eddig nem volt lehetséges, hogy kirúgják nem kívánt munkatársaikat).⁵²⁴ A kritikában megjelenő „lumpen életforma” kifejezés tehát nyilvánvalóan a korabeli hatalom, a fogyasztói szocializmus legális „munka” fogalmához képest értelmezendő: a frizsider-kommunizmus idején elfogadott tevékenységek halmazából kilógó,

⁵²⁴ Már a hatvanas évek közepétől inkább a teljesítményelvű elosztás irányába halad az államszocialista rendszer is, különösen a gazdasági reformot bevezető Magyarországon: egyfajta fogyasztói szocializmus felé mozog, részben nyugati minta hatására. Ezt is jelentette „a két világrendszer békés versengése” – lásd: a „koraszülött jóléti állam” segédfogalmát (Kornai János), vagy a frizsider-szocializmus, gulyás-szocializmus kifejezéseket; de a fogyasztói szocializmus Magyarországon is mindenféle balossággal szemben állt. A népi balossággal, Veres Péter író, politikus kispolgári fogyasztói mentalitást ostromló publicisztikájával éppúgy, mint az újbalos vagy maoista balossággal: mely szerint a fogyasztói szocializmus a forradalmi erkölcsök, a forradalmi idealizmus megrontását, korrumpálását hozza magával és a fogyasztói kispolgári önzés ösztönzését. Ezzel, a fogyasztói világszemlélettel állt szemben a neoavantgárd is, ahogy tehát a népi balos és az újbalos rendszerkritika. Ebben az is szerepet játszott, hogy Magyarországon a diktatúra a fogyasztás bővítésével próbálta magát legitimálni, vagyis a politikai és erkölcsi legitimitációt helyettesíteni. Illetve a „koraszülött jóléti állam” fogalmáról: Kornai János közgazdász itt a magyarországi szociális juttatásokhoz és szolgáltatásokhoz való jog kielégítésének mértékét, az univerzális szolgáltatások bevezetését a szocialista államban közgazdasági értelemben korainak találja, amennyiben a szolgáltatások színvonala rendkívül alacsony. A „koraszülött” jelző erre vonatkozik: a szocialista gazdaság fejlettségi szintje nem éri el a juttatások színvonalas szolgáltatásának lehetőségét: hatalmas a különbség az elvileg mindenkinek járó juttatások és a valós szolgáltatások színvonala között. Balról és szociálpolitikai irányból akadtak és máig akadnak ellenzői.

a legális keretek között értelmezhetetlen munkát, az establishmentbe be nem sorolható, vagy magukat onnan szándékosan kivonó alkotók tevékenységét jelenti.

Kapcsolódó terminusként érdemes megemlíteni a „hippi” megnevezést, amely kriminalizáló-vádló megnevezéstől például ef Zámbó Istvánék is elhatárolódtak már 1971-ben: „A vádlottak – nyári borzalmas külsejük ellenére is – tiltakoztak, ők nem tartják magukat hippiknek.”⁵²⁵ A *Pest Megyei Hírlap*⁵²⁶ pedig már 1968-ban a hippiket tárgyasító, a biológia tankönyvek hangnemében tudósít arról, hogy „Kisoroszi alatt, a Duna-parton hippik ütötték fel a tanyájukat (...) a hippi egy torzonborz, piszkos, és mostanában divatba jött emberfajta, aki a semmittevésből él (...) a parti köveken feltűnt KÉT PÉLDÁNY. Egy hím és egy nőnemű egyed. (...) Minden szabályosan hippis volt rajtuk. A fiú fején hosszú, gubancos haj. Nadrágja valaha fotelhuzatnak készült...”⁵²⁷

Ez nem művészet

Fel lehet tenni úgy is a kérdést – ahogyan azt jogosan Sasvári Edit teszi említett könyvében –, hogy vajon a politikai elnyomás mítosza, a balatonboglári legenda mennyire nehezül a műterem történetére, mennyire akadályoz bennünket az alkotók valódi esztétikai helyi értékének megítélésében: a történetírásban mereven kettéválk a boglári mítosz és a művészeti érték. De ugyanez a kérdés másképp is fölvethető: a művészet és a polgári társadalom szükséges szembenállásán keresztül. Hiszen az avantgárdra jellemző művészetfelfogás alapvetően társadalmon kívüli: mindenképp megkérdőjelezi az elfogadott szabályokat, ebből fakad mindenkori polgárellenessége, és ebből fakad a törvénytisztelő és normakövető polgárság általános idegenkedése az avantgárdtól még demokratikus keretek között is. **A hetvenes évek magyar neoavantgárdja a politikai betiltás következtében tulajdonképpen azzá válik, amivé egyébként is lenni akar: underground jelenséggé; lényegi társadalmon kívülisége kerül felszínre, ölt explicit formát.** Ezért felvetődik, hogy az a legenda, ami mintha eltakarná ezeknek a műveknek a reális esztétikai értékét, nem olyan lényegi attribútumuk-e, amelyek nélkül nem is lehetséges a beszéd ezekről az alkotásokról? És ennyiben nem éppen Szabó László utólagos „feljelentése”, kísérlete ezeknek a műveknek a művészi címtől való megfosztására avatja-e művekké a boglári avantgárdokat?⁵²⁸ „Minket

⁵²⁵ Nalaja happening Szentendrén. 9.

⁵²⁶ Az MSZMP Pest Megyei Bizottsága és a megyei tanács lapja.

⁵²⁷ Ö.F.: Hippik a Dunán. *Pest Megyei Hírlap*, 1968. július 6. 4.

⁵²⁸ Az idézet Szentjóbý Tamással készített interjúból való. Vakáció I–II., MTV, 1998. In: Klaniczay–Sasvári. i.m. 23.

ennek az államapparátusnak a nyomása tartott egyben” – nyilatkozta Szentjóby Tamás 1998-ban, ami azt sejteti, hogy a művekre rakódott mítosz az életet a műalkotással egyesítő neoavantgárd esetében szükségszerű folyamat. **Vagyis a neoavantgárd büntetőjogi olvasata a neoavantgárd (egyik) adekvát olvasata.** Még New Yorkban is betiltottak avantgárd filmet a hatvanas években (igaz, talán csak egyet: *Fleming Creatures*). Hasonlóképp, figyeljük meg a következő párbeszédet, melyet Szabó László idéz kritikájában:

Úgy gondolja, hogy önre nem vonatkoznak a törvények, szabályok?
Természetesen nem gondolom így!
Úgy tudom, az idén Bogláron senki, így ön sem festett, rajzolt, alkotott.
Miből élt?
Önkéntes adományokból. Ezúttal.
Az a bizonyos kolduspersely a kápolna előtt?
Az nem. Az kiállítási tárgy volt.
?
Ha mondom?!– feleli, és váratlanul felnevet.⁵²⁹

Rendkívül fontosnak tartom kiemelni, hogy itt az újságíró leírja, hogy az alkotó „felnevet.” Érdemes ezt a párbeszédet akár olyan emblemikus és kultikus, a hatvannyolcas szellemiséggel összefonódó tömegkultúra képei felől szemlélni, mint a *Hair* című musical hosszú, szőke üstökű Woofjának nevetése, mikor felteszik neki a kérdést, miért nem szeretné, hogy levágják a haját. Vagy mikor a sorozásnál megkérdezik tőle, hogy meleg-e, a kérdésben benne rejlik, hogy erre feltétlenül egy igen-nem választ várnak. (Lehetőleg nemet, de tisztában vannak a realitásokkal.) Ebben a kissé felsőbbrendű és a külső tekintélyt nem túlságosan komolyan vevő, igen szabadságszerető nevetésben benne van annak az elfogadása és felismerése, hogy a másik egyszerűen nem ugyanazt a nyelvet beszéli, hogy nem csupán a megértés lehetetlen kettejük között, de nincs lehetőség párbeszédre, sőt vitára sem. Bár óvatosan próbálok fogalmazni ez ügyben, de elképzelhető, hogy részben ezért is dönt a szocialista hatalom a betiltás és a demonstratív (mert nyilvános), utólagos feljelentés mellett: a neoavantgárd a szocialista realista művészeti kánon felől értelmezhetetlen, ezért gyanús, és társadalmon kívüli jellege miatt talán veszélyesnek is hat. Ennyiben romantikusan és ironikusan azt is mondhatnánk, ez a művészet ünnepe: csak a cenzúrának ezekben a pillanataiban tesz és tehet szert a művészet ekkora fontosságra, jelenhet meg a maga eredendő társadalmon kívüliségében

⁵²⁹ Szabó László: *Happening a kriptában* 2.

Talán nem túlzás állítani, hogy a politika értetlensége a magyar neoavantgárral szemben lényegileg nem különbözik a neoavantgárral szembeni általános értetlenségtől, vagyis egy korántsem politikai, inkább művészetszociológiai kérdéstől. A hatalom értetlensége tökéletesen megegyezik a szélesebb értelemben vett társadalomnak a neoavantgárdhoz fűződő viszonyával (értetlenségével). **A művészetszociológia tehát alapvető művészetfilozófiai jelentőségre tesz szert a neoavantgárd esetében,** és ez a kérdés teljesen független attól, hogy végül is ezek a boglári kápolnatárlatok középszerű vagy kivételes alkotások voltak-e (mindenképp határátlépő, kísérletező művek voltak). Ortega a modern művészetről gondolkodva művészetszociológiai megközelítésről, a közönség és a művészetbefogadás műértelmezésben betöltött kulcsszerepéről, a modern alkotások lényegi népszerűtlenségéről beszél.

Ortega és Szabó László egy mondatban: komolyan fenyegeti a nevetségessé válás azt, aki az ötvenes–hatvanas–hetvenes évek színikritikáinak hatalmi nyelvezetével foglalkozik, és megpróbálja ezeket a diskurzusokat megnevezni. Hogy ne mondjam: Ortega felől olvasni egy Szabó László cikket. Noha e zszurnalisztika színvonala igen alacsony, a kor kánonjáról, a zárt kultúra fogalmáról, konzervatív és puritán elvekről pontos képet ad. Szabó László az a néző, aki Ortégánál értetlenül fogadja a modern művészetet: a különbség csupán annyi, hogy ő hatalmi pozícióból beszélhet. Az alcím: „ha kell - tiltsunk!” Megéri vállalni annak abszurditását, hogy Szabó László kritikáját Ortega felől elemezzük, hiszen ha elfogadjuk, hogy e kutatás feladata kicsit közelebb kerülni kultúránk miértjeinek megértéséhez, akkor alapvető szempont, hogy vajon tényleg csak arról van-e szó, hogy a balatonboglári kápolnatárlatok nem férnek bele a hatalom kánonjába.

Vagy ennél valamivel többről is szó van: arról tudniillik, hogy nem érti őket a hatalom, és ez az értetlenség dühíti azt az – ezúttal a kevesek hatalmi pozícióját elfoglaló – tömeget, amelyről már Ortega is beszélt a kevesek művészete, a lényegileg népszerűtlen művészet megjelenéséről írva. (A tömeg eleve nem értheti az új művészetet, szemben régebbi korokkal, amikor az öregek jól tudták, hogy mit gyűlölnék az újban: az *Hernani csatájától* undorodó copfos öregurak értő gyűlöletét hozza fel példaképpen Ortega.) Ebben az értelemben a magyar neoavantgárd *nem értése* a hatalom szégyenletes lelepleződése: az Ortega-féle elitista, arisztokratikus leosztás szerint vett szűk rendnek, a művészetértő, felsőbbrendű kisebbségének éppen a politikai-hatalmi elit nem részese. A hatalom ebben az esetben az értetlen és dühös nép szerepében látható, Szabó Lászlóval pedig a bogláriakban dr. K.H.G.-t „lövetik” le. Persze nem szeretném a Szabó-cikk megrendelésének indítékait leegyszerűsíteni erre a művészetszociológiai magyarázatra, közvetlen indítékként sokkal valószínűbbnek

tetszik a rettegés attól, hogy a „renitensek” csoportosultak és emiatt előbb-utóbb szovjet nyomásra a hatóságok olyan, keményebb lépésre kényszerülnek, amellyel nem vívják ki a Nyugat titkon vágyott tiszteletét. Mindenesetre a cikk retorikájából, azáltal, hogy megtagadja az avantgárdoktól a „művészet” jelzőt, kihallható bizonyos fokú (esztétikai) értetlenség, és az ismeretlentől való zavart félelem. Mintha az újságíró és a hatalom értetlensége meghatározó retorikai elem volna a Szabó-kritikában.

Ezzel összefüggésben Fodor Géza – a Szabó László cikkében is nevesített – Halász Péterről szóló írásában egy, a balatonboglári szeánszokról is ismerős színházcsinálóról szólva nevezi „nemracionális színjátéknak”⁵³⁰ Halászné színházát, amelyet „a nagy európai racionalista tradíció hetvenes évekbeli hirtelen hitelvesztésének” hullámához sorol. Ez a nem racionalista szellemiség tehát lényeges szerepet játszik abban, hogy a hatalom számára a neoavantgárd nem hozzáférhető.

...éppen nemracionális jellegében rejlett az együttes legnagyobb veszélyessége is a politika, a hatalom számára. Nem kétséges, hogy tematikus apolitikussága ellenére is veszélyes volt meghatározhatatlan, de nyilvánvalóan ellenzéki szellemisége, veszélyes volt, hogy a hivatalos kultúrától függetlenül magát, önmagából kiindulva működött, veszélyes volt, hogy gyülekezési fórummá vált, de azt hiszem, mindennél veszélyesebb volt a hatalom, a politika számára, hogy ez volt az első jelentős kulturális képződmény, amelyet nem értett.⁵³¹

Felvetődik tehát, hogy a zene Settembrini felől fogalmazott politikai veszélyessége és az avantgárd ortegai értelemben vett lényegi népszerűtlensége, a kevesek művészetének ez az elitista jellege megjelenik-e a Szabó-cikk retorikájában, és lehet-e legalább részleges oka annak, hogy a korabeli hatalom a boglári művészcsoporthoz statuáljon példát a társadalmon kívüli elemek megbűnhődéséről. A szocreál esztétika Magyarországon a hetvenes években, részben Lukács Györgyön keresztül, egy alapvetően realista művészetfelfogást vall, a polgári örökség tehát beszívárog az uralkodó gondolkodási sémákba, a fő ellenséggé a nem realista és ezért „érthetetlen” avantgárd válik. (És fordítva: minden kísérleti mű általános megőrző

⁵³⁰ Fodor Géza: A Halász. In: *Színház*, 1991/10–11. 14–20.

⁵³¹ „Hiszen a létezett szocializmus, bármily irracionálisan működött is, a nagy racionalista tradíció örököse volt; a hatalom és a későbbi demokratikus ellenzék ugyanazokban a fogalmakban gondolkodott, ugyanazt a nyelvet beszélte, intellektuálisan megértették egymást, ellenfelek, de vitapartnerek voltak. Halászné színháza azonban nem reflexív volt, hanem merőben tapasztalati, mondhatni észleleti, szenzuális, kisiklott a racionalitás hálójából; a hatalom, a politika mindenáron meg akarta érteni, amit nem érteni kellett, jelentést keresett ott, ahol csak közvetlen élmény volt, egyszerűen nem voltak meg az eszközei e jelenség felfogásához, s ezért teljesen kezelhetetlen volt számára. Miként Thomas Mann Settembrinije szerint a zene politikailag gyanús, ez a színház a politika számára megközelíthetetlenebb s ezért irritálóbb volt minden explicit kritikánál, valósággal hisztérikus volt tőle. Halászné megemészthetetlenége a hatalom számára egyike volt az első eseteknek, melyek megmutatták, hogy kezdi nem érteni a Magyarországon is megváltozó világot, noha formálisan még uralja – sikerült is elérnie, hogy az együttes 1976-ban kivándoroljon.” Fodor Géza: A Halász. 20.

fogalma lesz az avantgárd jelző, akkor is, ha semmi köze hozzá.) Ebből a szempontból tanulságos lehet, hogyan hivatkozik a *Népszabadság* szerzője egy bizonyos „jelenlevő fiúra” és annak *értetlenségére*: „Mindenféle dolgot mondott az a külföldi. Nem nagyon értettem, mi köze a ketrecnek az emberi ürülékhez, de ilyesmiről beszélt. És a feje fölött ott lógott egy fénykép a Parlamentről.”⁵³²

Bár ebben az alfejezetben több szó esett a kritika nyelvi-retorikai eszköztáráról, fontos hangsúlyozni, hogy a bogláriak ellen folytatott sajtóhadjárat egzisztenciális következményekkel is jár az érintettekre nézve (hiszen közülük többen emigrálnak). Ugyanakkor az Orfeo szekciói elleni sajtótámadásokhoz hasonlóan a művészet ideológiai kriminalizálásának „törvényi háttérét” ebben az esetben is „visszamenőleges hatállyal” hozza az ügyészi és bírói szerepben *együttesen* fellépő újságíró. És bár a boglári neoavantgárd alkotók ellen fellépő politikai újságíró támadásának mértéke egyedi, annak szellemisége nem az: a polgári rend-ellenes neoavantgárdot a magyar kulturális és színházi élet a hatalommal egyetértésben veti ki magából.

⁵³² Szabó László: *Happening a kriptában*. 2.

8. Fantomfeljelentés: figyelmeztető színikritikák és viták

Mind anakronisztikusabb jelenség a bírálat elolvasása után a felettes szerveknek telefonáló vagy pecsétetes leveleket írogató vezető színházi ember.⁵³³

Koltai Tamás, 1978

A 8. fejezetben elemzett fantomfeljelentésre hozott első példa a konszolidáció befejeződésének időszakából, a másik kettő viszont a feljelentő riportokkal azonos, a reformokat követő visszarendeződés időszakból, az 1971-es és 1973-as évekből való. Mindhárom fantomfeljelentéssel egyidőben találunk tehát olyan olyan cikkeket is, amelyekhez adminisztratív következmények is társultak (feljelentő kritikákat vagy feljelentő riportokat). A **8.1 alfejezet** témája Rényi Péter ideológiai problémafevetése Ádám Ottó 1963 év végi *Danton*járól, a **8.2 alfejezet** pedig Pándi Pál illetve főként Nagy Péter támadó írása Major Tamás rendezése ellen 1971-ből: mindkét esetben a „vádolt” előadás „puha” betiltásáról beszélhetünk. Míg 1973-ból Koltai Tamás írása (**8.3 alfejezet**) megtámadásának semmiféle adminisztratív következménye nem lesz.

8.1. A polgári forradalom mint rossz hasonlat (Ádám Ottó: *Danton halála*, 1963)⁵³⁴

A *Danton halála* recepciója 1963-ból remek példa annak demonstrálására, hogy a feljelentő kritika ügyési érvelésén belül is léteznek fokozatok, finom hangsúlykülönbségek: kit marasztal el a kritikus a rendszerellenesség bűnében – alkotót vagy művet? Milyen súlyos következmények követik vagy előzik meg az írás megjelenését? A körülmények rekonstrukciója persze nehéz. Az előadás ötvenhat-referenciái miatt meglepő, hogy Ádám Ottó *Danton*-rendezését a hatalom egyáltalán engedélyezte a Madách Színház számára. Talán abban a reményben tette, hogy Ádám Ottó az emberarcú Kádár–Danton párhuzamra futtatja ki az előadást. Taxner-Tóth Ernő a *Hitel*-ben megjelent tanulmánya szerint Saint-Just mondata visszhangra talált a közönségben és Kádárt sokan inkább Robespierre-rel azonosították: „Robespierre, a Vérnek Messiása, / Az ország sírját ássa, egyre ássa, / Magát nem áldozná fel e pogány, / Mások vére hull a Golgotán.”⁵³⁵ A nézők akár azt is hihették, hogy az előadás a szocialista forradalom alapmítoszát kérdőjelezi meg, de azt is, hogy ötvenhatra utal. A

⁵³³ Koltai Tamás: A kőbalta megítéléséről. 400.

⁵³⁴ A fejezet másik változata megjelent a Színház folyóiratban: Herczog Noémi: 1956 a Kádár-korszak színikritikájában: az utolsó tabu. *Színház*, 2016/12. 14–17.

⁵³⁵ Taxner-Tóth Ernő: Mit hozhat a forradalom? *Hitel*, 2015/6. 113–121.

kaposvári *Marat/Sade* (1981) előszeleként tehát már a hatvanas évek elején megjelenik a magyar színházban az ötvenhat – francia forradalom párhuzam.

A bemutatóra válaszul már a következő év, 1964 év elején érkezik Rényi Péter egész oldalas cikke a *Népszabadság*ban,⁵³⁶ amely keményen lehúz darabot és előadást egyaránt. Az ötvenhatos vád ugyanakkor szóba sem kerül. Csupán 1949 és a hamis vádak, a koncepciók perек, mintha Ádám Ottó ezt állította volna rendezésében párhuzamba a valóságos és a büchneri polgári forradalommal. Rényi *Danton*-kritikáját Lengyel György tanulmánya mint „éles kritikai visszhangot”,⁵³⁷ Taxner-Tóth Ernő a *Hitel*ben viszont egyértelműen mint védő kritikát tárgyalja: vagyis Rényi kritikájának recepciójában egyaránt megtalálható a denunciáló és a bábáskodó kritikai olvasat. A többféle lehetséges megközelítés egyik oka, hogy Rényi, a *Népszabadság* kritikustekintélye, egyfelől markáns, **ügyészi érveléssel** dolgozik, de érvelésében kimutathatóak az **ügyvédi retorikai fogás** jellemzői is. A drámát egzisztencializmusa, pesszimizmusa és a marxista történelemszemlélettel való összeegyeztethetlensége miatt – a polgári dekadencia elleni kampány régi hagyománya szerint – lehúzza, és miközben a drámán elveri a port, szinte észre sem vesszük, hogy a rendezőt suttyomban erkölcsileg megvédi. E ponton muszáj ismét hangsúlyozni azt a bevezetőben és a tézisek között is kiemelt momentumot, hogy egyes kritikákon belül egyszerre is jelen lehetnek védelmező és feljelentő diskurzusok. Rényi cikke elsősorban azért szerepel a fantomfeljelentések között, mert az előadást ideológiai szempontból marasztalja el. Noha a rendezőt nem rosszhiszeműséggel, csak „tévedéssel” vádolja. Ugyanakkor itt már más értelemben beszélhetünk adminisztratív következményekről is, mint 1957-ben: az előadás későbbi „puha” betiltására a kortárs társadalom kevésbé reflektál, mint tette azt például a *Széchenyi* esetében; és a helyzet nem is olyan félreérthetetlen, mint 1963 májusában Ruttkai Ottó miskolci *Az ablakmosója* esetében volt, amely mindössze két előadást ért meg alig egy szűk évvel a *Danton* bemutatója előtt.

Érdekes azonban, hogy a hatóságok nem 1964-ben nyilvánítják először túlságosan „félreérthetőnek”, ezért veszélyesnek Georg Büchner *Danton*ját. Erről tudósít Schöpflin Aladár 1928-as drámakritikája a *Nyugat*ban:

Saint Just beszédéből derül ki tulajdonképpen a forradalom végső abszurditása, mert ez a beszéd olyan élre állítja az egész forradalmat – ideológiailag és gyakorlatilag egyaránt –, hogy onnan már csak leszédülni lehet. Ezt a beszédet a rendőri hatóság betiltotta a

⁵³⁶ Rényi Péter: *Danton halála. Népszabadság*, 1964. 02. 02. 9.

⁵³⁷ Lengyel György: A leverett forradalom utáni színházi élet kezdetei 1970-ig. In: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra*. 387.

Magyar Színház színpadáról. Érthető okokból, mert a rendőri hatóság saját intelligenciájának színvonalára igyekszik leszállítani a kultúréletet és ezenkívül is kiskorúsítja a közönséget, nem tételez fel róla annyi értelmet, hogy egy egész gondolati struktúrájában forradalom-ellenes szindarab végső értelmét fel tudja fogni és ne egyes szavak után induljon. Nem is tudjuk, mennyire benne vagyunk egy új biedermeier-korban, amelyben a hatóság atyai jóakarattal vigyáz a polgárok nyugodt kérődzésére és gondoskodik arról, hogy ne kerüljön bendőjükbe a gyomorsavakat kissé jobban izgató táplálék.⁵³⁸

A mostani példa esetében a kritikus a rendezőt éppen azáltal védi meg erkölcsileg, hogy koncepcióját erősen bírálja és elmarasztalja, csak a drámának és a polgári forradalom történeti értelmezésének két és fél hasábot szentel, mielőtt rátér az előadásra. Ez a bírálat egy szót nem szól ötvenhatról, noha kimondatlanul egyértelműen erre reagál, amikor a feljelentés legfőbb funkciójaként helyre teszi az előadás világképét, és felmenti a kortárs politikai vezetést a régebbi bűnök felelőssége alól, amellyel az előadás vélhetően terhelte őket. Mert, ahogy Rényi fogalmaz: „a személyi kultusz idején elkövetett törvénytelenések megragadására”⁵³⁹ a *Danton* mint a polgári forradalom szükséges bukásának modellje nem lehetett alkalmas. A döntő különbség – írja Rényi – a két forradalom jellegében van: a polgári és a proletárforradalom közti különbségben. „Amit a *Danton* feszeget, akármennyire megértjük is, azt mi nem általánosíthatjuk valamennyi forradalomra. Ami a *Dantonban* maradandó, az a polgári forradalom.”⁵⁴⁰ A proletárforradalom ugyanis csak véletlenül bukhat el. A személyi kultusz és a dogmatizmus visszaélései a kritika hatalmi narratívája szerint olyan szubjektív és kivételes hibák, amelyek nem a szocialista forradalom természetéből következnek. Viszont nem is olyan ellentmondásosak, mint a polgári forradalom felkelői – de végképp nem annyira, mint Büchner szereplői.

Itt ugyanis Rényi bevallotta a fekete – fehér, a leegyszerűsített, az embereket össze nem zavaró világkép mellett érvel, azt követeli, és – talán ez a legérdekesebb ebben a kritikában – nyíltan utasít el a téma magyar vetületének megérthetősége szempontjából mindent, ami bonyolult, ami tépelődést, megfontolást igényel, ami félreértésekre ad okot, ami megzavarhatja az egyszeri nézőt, legalábbis a dogmatizmus áldozatainak kérdésében. Tehát a témában nyíltan propagandaszínházat követel és ír elő. Mégpedig azért, mert meggyőződése szerint Büchner túlságosan „ellentmondásos” (összetett) karakterei nem alkothatnak párhuzamot a személyi kultusz időszakának a hatalmi diskurzusban előírt fekete – fehér elnyomó – elnyomott viszonyaival.

⁵³⁸ Schöpflin Aladár: *Danton halála*. *Nyugat*, 1928/21. évf. 20. szám, 560.

⁵³⁹ Rényi Péter: *Danton halála*. 9.

⁵⁴⁰ Rényi Péter: *Danton halála*. 9.

Dantonnak teljesen ártatlannak kellett volna lennie, Robespierre-nek pedig – ami Dantont illeti – semmiben sem lehetett volna igaza (...) Dantonék és Robespierrek között csak fokozatbeli különbség volt; a burzsoázia kétarcúságából származik a radikális hívők csalódottsága, pesszimizmusa a polgári forradalomban. A proletárforradalom, a mi esetünkben, a népi demokratikus forradalom, nem ismeri ezt a kétarcúságot. Mert olyan osztály vezet, amelynek csak egy arca van és egy törekvése: önmaga és ezzel együtt minden társadalmi réteg felszabadítása.⁵⁴¹

A kritikus tehát egyértelmű válaszokat követel a darabtól, de hiába: „a jakobinusok vezérei, Robespierre és Saint Just leszámolásra készülnek Dantonnal. Igazuk van-e? Büchner még erre a kérdésre sem ad egyértelmű választ.” Kritikáját pedig Rényi azzal zárja, hogy az előadással az a fő probléma, hogy „általában a társadalmi forradalom eszméje körül kelt bizonytalanságot.” A kritika ugyanakkor ecseteli Ádám Ottó jószándékát, hangsúlyozza, hogy a rendezés is észleli a két forradalomtípus között a különbséget, és ezért állítja be – a leírás alapján erre következtetnek – III. Richárd-képű, púpos ördögnek Gábor Miklós Robespierre-jét, aki a drámában ennél összetettebb, illetve démonoknak a jakobinusokat, vagy teszi még hangsúlyosabbá Danton figurájának ártatlanságát, tehát próbálja „egyértelműbbé” formálni a túlságosan „ellentmondásos” szereplőket.

De a feldolgozás mégis alapvetően „téves” Rényi szerint: „lehet-e erre azt mondani, ilyen ellentmondásos volt maga a forradalom? De hiszen ez történelmileg sem áll: a marxista kritika ezt már bebizonyította.”⁵⁴² Tehát már Büchner sem történelemhű, állítja a kritika, a két forradalom közti párhuzam lehetőségét pedig Rényi végképp elveti. Cikkét arra futtatja ki, hogy a forradalomból való általános kiábrándultság nem lehet megfelelő üzenet a proletárdiktatúra országában. Megint csak: a lényegről – Dantonról mint Nagy Imréről – nem beszél. Konklúziója szerint Ádám Ottó megpróbálta aktualizálni a darabot és átírni annyira fekete-fehérre, amelyet ez a törekvés ideológiailag megkívánt volna, ez azonban a két forradalom közötti lényegi különbség okán eleve nem sikerülhetett.

Tehát Rényi a *Dantont* mint előadást gyenge és hibás, „irreális” és „absztrakt” koncepciónak nyilvánítja, ugyanakkor Ádám Ottó bűnét legfeljebb félreértésnek állítja be. Az előadást elmarasztalja, az alkotót részben fölmenti. Az előadás emlékezetpolitikai referenciáiról a kritikákban nem találunk említést, finoman utal rá Nagy Péter, ahogy Ungvári Tamás is,⁵⁴³ a *Népszabadság* viszont egészen februárig nem közöl kritikát az előadásról.

⁵⁴¹ Rényi Péter: Danton halála. 9.

⁵⁴² Rényi Péter: Danton halála. 9.

⁵⁴³ „Robespierre és Danton szembenállásában az igazság mindaddig vért kíván, amíg a nép nem győzedelmes része a forradalomnak. Együgyűség lenne a világtörténelemben analógiákat keresni ehhez a mondandóhoz. De

Tehát Rényi írása egy hónappal a bemutató után jelenik meg: de nem csak ő kezdi azzal kritikáját, hogy a közönség érdeklődése „mérésékelt”. Sem a korabeli kritikák, sem Koltai Tamás 1971-es Ádám-portréja alapján nem tűnik úgy, hogy a *Danton* jelentős előadás volt.⁵⁴⁴ Nagy Péter is azzal zárja *Danton*-kritikáját, hogy „ez az előadás előreláthatóan nem lesz hangos közönségsiker.”⁵⁴⁵ Azonban mindenképpen megfigyelhető, hogy a kritikák megjelenése után fokozatosan elkezdik csökkenteni az előadásszámot.⁵⁴⁶ 1963 decemberében összesen három estét ér meg az előadás, majd a havi nyolc-kilenc-tíz alkalom fokozatosan előbb hétre, ötre, júniusra pedig kettőre csökken, az új évadban szinte észrevétlenül veszik le a kezdetben népszerű előadást. Ennyi alapján persze még nem beszélhetünk nyílt betiltásról: a hatalom hivatkozhat az ellenőrizhetetlen „csökkenő közönségérdeklődés” gumimagyarázatára. A *Danton* halálát legközelebb 1964-ben játsszák (egy zenés változatot);⁵⁴⁷ utána viszont legközelebb csak 1978-ban, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor Nemzeti Színházában.⁵⁴⁸

8.2. A „groteszk” mint ellenség (Major Tamás: *Rómeó és Júlia*, 1971)

Irodalomkritikusok lázadása – Előzmények az ötvenes évek elejéről: Major Tamás, Nagy Péter és a harsányság-vita

Egy kritikusi megjegyzés miatt például sajtópolémia kerekedett arról, hogy **féltenünk kell-e a Nemzeti Színház fiatal nézőit Major Rómeójától** (kiemelés tőlem, HN). Kár volna, ha féltenénk őket, és helyette könnyes-andalító Rómeót szánnánk nekik.⁵⁴⁹

Koltai Tamás, 1971

Irodalomkritikusok lázadása

Az idézet Koltai Tamás évadértékelőjéből való, és kiderül belőle, milyen jellegű problémák merültek fel Major Tamás *Rómeó és Júlia*-rendezésével 1971-ben. A „veszélyes” előadás a Nemzeti Színházban, amitől féltetni kell vagy lehet az ifjúságot, joggal idézi fel

érdemes meglátni, hogy igazság, forradalom és morál meghasonlása – más formában persze – itt kísértett nálunk is. S korunk harca épp ennek a hajdani történelemből örökölt ellentmondásnak a feloldására törekszik: a nép részvétele a történelemben összeforrasztja az igazságot az erkölccsel. Ungvári Tamás: *Danton halála* – Georg Büchner drámája a Madách Színházban. *Magyar Nemzet*, 1963.12.24.10.

⁵⁴⁴ Koltai Tamás: Ádám Ottó szép színháza. In: uő: *Színházfaggató*. 53-124.

⁵⁴⁵ Nagy Péter: A vita lényegéről – A politikus színházról. *Népszabadság*, 1971. 07. 01. 8.

⁵⁴⁶ A Pesti Műsor alapján.

⁵⁴⁷ Versényi Ida: *Danton halála*, 1964. (Szegedi Nemzeti Színház – 1964.04.29.)

⁵⁴⁸ Székely Gábor: *Danton halála*, 1978. (Nemzeti Színház – 1978.11.17.)

⁵⁴⁹ Koltai Tamás: A valóság hatékony képmásai, Évadvégi jegyzetek. *Színház*. 1971/6. 2.

bennünk a feljelentő színikritikák érvrendszerét. De ha a kontextust is megfigyeljük, látnunk kell, hogy ebben az esetben sem beszélhetünk Majort vagy az előadást érő látványos retorzióról – ezt már Major Tamás státusza sem valószínűsíti (a Nemzeti Színház főrendezője 1978-ig). A vitában nagy tekintélyű kritikusok, Pándi Pál, Nagy Péter egyszerre ismerik el a rendező érdemeit, nagyságát, de a konkrét előadással mégis egyértelműen szembehelyezkednek, majd a vitát követően a színház lassan kezdi el csökkenteni az előadások számát. A darab összesen negyvennégy estét ér meg⁵⁵⁰ (hasonlóképpen, mint a 8.1 alfejezetben tárgyalt *Danton halála*). Februárban bemutatják, majd még egy alkalommal megy, a következő két hónapban nyolcszor, majd hétszer, júniusban négy előadással búcsúztatják. A következő évadban már három körül mozog az előadások száma: szeptemberben három, októberben négy, novemberben három, decemberben három bemutatót ér meg. 1972 januárjában és februárjában viszont már csak egy-egy alkalommal játsszák, majd észrevétlenül kerül le a műsorról. A csökkenő, a megszokottnál valamivel alacsonyabb előadásszám a fantomfeljelentésekhez jellemzően nem vagy alig kapcsolódó retorziók jellegzetes, észrevétlen technikája. Előnye, hogy ez alapján nem mondható meg, mi is az eljárás oka: politikai beavatkozásról van-e szó, vagy pedig csökkenő közönségérdeklődésről (az előadás visszhangjában egyaránt találunk lelkenedező hangokat, de olyan is akad, mint majd később látni fogjuk, akik szerint kifejezetten gyenge előadásról volt szó).

Az előadás recepciótörténete ellentmondásos, és egyaránt megtalálhatóak benne közönyös, felháborodott és lelkenedező hangok. A Júliát játszó Törőcsik Mari utólag szimpla bukásnak nevezte,⁵⁵¹ Spiró György is némi malíciával írt róla.⁵⁵² Vaskos mappa a Színháztörténeti Intézetben a *Rómeó és Júlia*-dosszié, ez mutatja a vita korabeli jelentőségét is, amelynek spontaneitását aligha feltételezhetjük. A vita alapvető jellegzetessége, hogy az érintett is hozzászólhat, mint az még a Majornál összehasonlíthatatlanul alacsonyabb politikai státusszal rendelkező Koltai Tamással is történik két évvel később (8.3 fejezet), aki szintén nem számít rá előzőleg, hogy cikkéből vita kerekedik.

A vitában több esztétikai természetű szál keveredik. Megjelenik benne a már többször említett, az ötvenes évek elején indult harsányság-vita késő utórezgése, hiszen Major már mint színész is kezdettől fogva a realizmus ellenében játszott, és a kritikák szerint rendezéseinek is jellemzője többek között az elrajzoltság, a felvállalt színházi jelleg a korszak

⁵⁵⁰ A Pesti Műsor alapján.

⁵⁵¹ Kocsis L. Mihály: *Van itt valaki (Major Tamás)*. Budapest, Minerva, 1987. 184–185.

⁵⁵² Spiró György: Major elvtárs. In: Spiró György: *válogatott esszék*. Budapest, Magvető, 2016. 232.

kötelező színházeszménye, a valóságos illúziókeltés helyett. A vita ugyanakkor meg is haladja az egykori harsányság-vitát, amely az akkor színész-centrikus színháznak megfelelően kizárólag a színész játékmódjára koncentrált, és két további vitás pontban kulminál: az **antigroteszk kampányban** (nevezzük most így) – amely stíluselem tehát már nemcsak a színészt, hanem az egész előadást érinti –, és ezzel összefüggésben a **rendezői színház elleni** kirohanásokban. Major érintettként megjegyzi, hogy az egyik kritika (nem nevezi meg, de a *Népszaváról* van szó) elkönyvelte őt a fiatalok megrontójának. Az előadás körül kialakult vita Major-párti összefoglalását valóban maliciózus élel idézi a *Népszava* kritikusa:

...indokolatlan és szerénytelen, hogy az *Esti Hírlap*⁵⁵³ cikkírója „egy újat akaró színházi produkció hívei és ellenfelei közti” összecsapásnak tünteti fel a vitát és magabiztosan leszögezi: előre tudta, milyen viszonyok alakulnak ki, minden papírforma szerint történt.” Mindezzel magyarul azt kívánja érzékeltetni, mintha ennek a felújításnak az ellenfelei (...) az újat akaró színházi produkciók ellenfelei volnának.⁵⁵⁴

A kritikaészletből jól látható, hogy a korszakban megfigyelhető és a vitában is megjelenik egy, a változásokkal szemben erősen bizalmatlan, hegemon (részben hatalmi, részben a színházi alkotók esztétikai értelemben konzervatív csoportjához köthető) diskurzus. Amely diskurzus az irodalom- és színész-centrikus színház megőrzéséért kardoskodik (erre láttunk példát korábban, amikor színházi alkotók és Aczél György találkozásáról közzétünk nyilatkozatokat).⁵⁵⁵ E szemléletet a *Népszava* kritikusa, Rajk András⁵⁵⁶ egy váratlan fordulattal „a maradiság elleni harcként” azonosítja.⁵⁵⁷ Mivel nem ért egyet azzal, hogy az újítás egyet jelentene „minden tradicionális elem megtagadásával.”⁵⁵⁸ Ugyanakkor „elképesztőnek” nevezi az *Esti Hírlap* kritikusának azon vélekedését, hogy a fiatalokhoz esetleg közel is állhat Major megközelítése. A kritikus aligha reprezentatív kutatása szerint a munkásfiatalok „élmény híján” távoztak az előadásról, végül a felkiáltójelekben bővelkedő kritika csúcspontján Major „elhibázott” előadását – „nagy tévedését” – a „fiatalok érzelmi elszegényesítésére tett kísérletnek” nevezi. A *Tükör* című hetilap kritikusa, miután elmarasztalja a felújítás felfogását, a következőket fűzi hozzá észrevételéhez:

⁵⁵³ Dersi Tamás: Rómeó és Júlia, Meglepetés a Nemzeti Színházban. *Esti Hírlap*, 1971. 03.02. 2.

⁵⁵⁴ Rajk András: Milyen Rómeó és Júliát a mai fiataloknak? *Népszava*, 1971. 03. 25.7.

⁵⁵⁵ *Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről.* 1–7.

⁵⁵⁶ Rajk András újságíró-publicista. 1938-tól az MKP tagja. Markóczy Mária i. m.

⁵⁵⁷ Rajk András: Milyen Rómeó és Júliát a mai fiataloknak? 7.

⁵⁵⁸ Rajk András: Rómeó és Júlia – Shakespeare felújítás a Nemzeti Színházban. 8.

...a Nemzeti Színház bérlőinek nagy része szervezett diákközönség. E fiatalság, amelyet nyilván nem sokkolni kellene, hanem a művészet erejével, a klasszikusok példáján is derekasságra nevelni, – eszi nem eszi, nem kap mást – megnézi ezt a Rómeó és Júliát. Hányan lesznek vajon közöttük, akik e színpadi előadás után kedvet éreznek majd az eredeti mű elolvasásához is?⁵⁵⁹

Itt a támadott, sugalmazott „színház-centrikus” felfogás természetesen a magyar színház emancipatórikus törekvéseit jelenti. A vitát Pándi Pál nyitja meg, Nagy Péter folytatja. Pozitív kritikát az előadásról mindössze négyet találunk: az *Esti Hírlap* kritikásától, illetve Molnár Gál Pétertől, Koltai Tamástól, és az *Élet és Irodalom* akkori színikritikájától, Létay Verától.⁵⁶⁰ Már említettem azt is, hogy utólag Törőcsik Mari és Spiró György viszont nem különösebben figyelemre méltó előadásként emlékeznek a produkcióra. A *Népszava* az előadást mint a „vájtfülűek” színházát utasítja el, és Major rendezéséről azt állítja, hogy távol van a munkásfiatalok világától. Valójában persze az újítást és a rendezői színházat utasítja el, a rendezést a drámától idegennek nyilvánítja, és a színpadképről írva például megjegyzi: „hamarabb kelti egy munkavédelmi eszközökkel lelkesen felszerelt kohászati pódium képzetét, semmit egy Shakespeare-színpadét.”⁵⁶¹

Az irodalomkritikus és az irodalomtörténész lázad fel tehát Pándi Pálban és Nagy Péterben is a rendezői színház elutasításán keresztül. Nagy Péter tíz évvel később nyilatkozza: „én a színházat elsősorban vagy döntően interpretatív művészetnek tartom.”⁵⁶² De következetes marad, mert ugyanezt írja már 1976-ban is, a „leadben”, vastag betűkkel: „a színházművészet nem függetleníthető az irodalomtól.”⁵⁶³

A *Rómeó és Júliáról* írottakban az ötvenes évek harsányság-vitája is újjáéled, amikor a realizmust kéri számon a groteszk játékmódot kedvelő Majoron: mert Nagy Péter irodalom-centrikus felfogása okán a realizmus megszokott, kötelező gyakorlatát azonosítja a drámából eredendően következő játékmóddal, ezért nem tud mit kezdeni Major színházának Molnár Gál szavaival szólva „cirkuszi”, harsány groteszk jellegével. Mivel pedig Nagy Péter irodalom-centrikus felfogást vall, értelemszerűen bosszantja Major színház- és rendező-centrikus szemlélete:

Major az 1979 elragadtatott dicséretének „előhangjában” az „irodalomcentrizmust” szimplán azonosította a polgári közönség nyugalmanak szolgálatával; a

⁵⁵⁹ Major Ottó: Shakespeare – Budapest. *Tükör*, 1971. 03.16. 19.

⁵⁶⁰ Létay Vera: Shakespeare gumibotokkal. *Élet és Irodalom*, 1971. 03. 20. 12.

⁵⁶¹ Rajk András: Rómeó és Júlia – Shakespeare felújítás a Nemzeti Színházban. 8.

⁵⁶² Az én színházam. Beszélgetés Nagy Péterrel. *Kritika*, 1981/12. 10.

⁵⁶³ 17 kérdés Nagy Péterhez. *Film Színház Muzsika*, 1976. 07. 31. 6.

„pszichologizálást” meg az unalommal, hogy a „cirkuszi, vásári eszközök” számára sajátítsa ki a megrázó hatást. (...) Őszintén szólva könnyű lenne humorizálni ezeken a tételeken, könnyű lenne kimutatni, hogy az a nagyon modernnek akart avantgardizmus, amely Major álláspontjának lényege, nem is olyan nagyon modern, mert lényegében a tízes-húszas évek színházi avantgárd álláspontjának a felelevenítése (...) a színház nem lehet meg drámaíró nélkül huzamosan.⁵⁶⁴

De nem Nagy Péter az egyetlen, aki hozzászól a vitához, sőt, nem is ő az első. Elsőként Pándi reagál, szerinte „hovatovább úgy fest a világművelődés története Major magyarázataiban, mintha az irodalmi mű, a dráma maga »leküzdendő akadály lenne«.”⁵⁶⁵ Pándi szerint álláspontjáról Major úgy vélekedett, hogy az a „vissza a könyvtárba program meghirdetése”, amit ő egyáltalán nem vett zokon, hiszen szereti a könyvtárat. Pándi a feljelentés gyanújának eloszlatására jelzi, hogy Majoré is egy lehetséges színházz szemlélet, majd arra a konklúzióra futtatja ki írását, hogy már cáfolta a gyakorlat, hogy ez a színházi magatartás minden típusú színházi-drámai érték színpadra állításában érvényesíthető, illetve azt is, hogy ez a tendencia hozhatná a maximális művészi eredményt.

Előzmények az ötvenes évek elejéről: Major Tamás, Nagy Péter és a harsányság-vita

Ha pedig Nagy Péter elmarasztalja Majort, az egyáltalán nem súlytalan vitát jelez, tekintve az irodalomkritikus tekintélyét, amelynek köszönhetően Nagy Péter 1978 áprilisától 1979 márciusáig a Nemzeti Színháznak is igazgatója. Koltai Tamás így emlékezett Nagy Péterre:

...megtámadta Majort a harsányság-vitában, esztétikailag támadta meg. Illetve esztétikai mázba csomagolta a támadását a Nemzeti Színház ellen, ideológiai alapon Majort politikailag támadta. Az volt a gondja, hogy Major és a Nemzeti Színház nem realista stílusban játszik.⁵⁶⁶

Az ötvenes évek elején az akadémikussá váló naturalista színház elleni legfontosabb korabeli kitörési kísérlet Major Tamás cirkuszi, harsány elemeket hordozó színháza. Erre válaszul érkezik a már a 4.1 alfejezetben is említett harsányság-vita,⁵⁶⁷ amely Major színháza ellen folyik. A Major-féle színház Molnár Gál szerint a harmincas évek harsány, a liget közegéhez idomult színjátszásának politikai hitvallássá lett stílusának, egy „plebejus-

⁵⁶⁴ Nagy Péter: A vita lényegéről – A politikus színházról. 8.

⁵⁶⁵ Pándi Pál: Büchner azért marad... Rómeó és Júlia a Nemzeti Színházban. *Népszabadság*, 1971. 06. 20. 7.

⁵⁶⁶ Melléklet: interjú Koltai Tamással.

⁵⁶⁷ Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. 20–40.

erővel”⁵⁶⁸ átítatott harsány játékmódnak az örököse. Előzménye a Népliget *Duda Gyurija* (szakítás Molière *Dandin Györgyének* klasszicizálódott játéktílusával, amelybe belemerevedett); illetve a Madách Színházban Molière *Fösvényének Zsugori* címen, Örkény István fordításában, 1948. Molnár Gál Péter arról ír, „hogyan a realizmust féltő perzekútorok lesöprik – (sic!) – a színpadról ezt a vérbő kísérletet.”⁵⁶⁹ Vagyis ez a vita szintén a naturalizmussal szakítani kívánó színház-felfogást támadja.⁵⁷⁰

Nagy Péter már *Mi a baja klasszikus előadásainkkal?*⁵⁷¹ című 1952-es tanulmányában leteszi voksát az irodalom-centrikus színház mellett és az öncélú rendezés ellen: „A színház akkor végez a szocialista művészethez méltó munkát, ha hagyja a szöveget magáért beszélni.” Ír a túlzás veszélyeiről, Sztanyiszlavszkij fontosságáról (értelemszerűen a valóságghűség mellett és a túlzásokkal szemben), majd így folytatja:

...kénytelenek póteszközhöz fordulni: »harsány« stílushoz, öncélú játékhoz, a közönség megnevetetésére. Nem bíznak abban, hogy a mű humora teljes erővel kifejezésre jut akkor, ha csak a szerző intencióihoz maradnak hűek, s ezért a játék és a rendezés különböző – tartalmától, jelentésétől független, díszítőelemeivel igyekeznek ezt még fokozottan felcifrálni.⁵⁷²

Nagy Péter ugyanitt megemlíti Major és Vámos *Bánk bán*-rendezését, ahol a színészek hol szavalnak, hol „harsognak”.

Mindez nagymértékben elkerülhető lett volna – írja –, ha a rendező a munka tengelyébe a tragédiának, azaz Bánk fejlődésének azt a kitűnő elemzését állítja, amelyet Molnár Miklós készített, s szigorúan ennek rendel alá minden elemet az egész előadáson keresztül.⁵⁷³

Hasonlóan vélekedik Marton Endre *Csongor*-rendezéséről is, majd kettéhasadtsággal vádolja Major *Tartuffe*-jét, mert túl egyértelmű, hogy álszent és környezetének nem jelenthet kihívást átlátni rajta: „...a groteszk felé való eltúlzásnak, a »harsány« figura-felfogásnak az az eredménye, hogy mindhárom alakítás tele van olyan elemekkel, amelyek nem az alak jelleméből fakadnak, hanem egyszerűen arra szolgálnak, hogy öncélúan megnevetessék a közönséget.”⁵⁷⁴ Például bírálja Major híres Corbaccio-alakítását is:

⁵⁶⁸ Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. 32.

⁵⁶⁹ Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. 34.

⁵⁷⁰ Nagy Péter: *Mi a baja klasszikus előadásainknak?* *Csillag*, 1954/4. 675–679.

⁵⁷¹ Nagy Péter: *Mi a baja klasszikus előadásainknak?* 675.

⁵⁷² Nagy Péter: *Mi a baja klasszikus előadásainknak?* 678.

⁵⁷³ Nagy Péter: *Mi a baja klasszikus előadásainknak?* 679.

⁵⁷⁴ Nagy Péter: *Mi a baja klasszikus előadásainknak?* 682.

Vajon a jellemkomikum fokozása-e, vagy inkább az öncélú nevetetés miatt csinálja Corbaccio alakítója (Major T.) azt, hogy bár 75 éves, rokkant vénembert játszik, ha öröme van, fél lábon piruettezi végig a színpadot, roskatagságából kiegyenesedve? Hogy sipító öregember hangjából időnként mély basszusra vált? Mindezek következtében, és a sort még hosszan folytathatnánk, a néző nem jellemeket lát maga előtt, akiknek sorsa izgatja, hanem maszkokat, akik mögül újra meg újra kivillan a színész cinkos szeme, amint ráhunyorít a közönségre: idenézz, mit tudok én!⁵⁷⁵

Nagy Péter, miközben ebben a korai kritikájában érzékeny leírását adja Major színházának, úgy látja, hogy ez a „káros” színház kinyitja a kaput a „formalizmus és vele együtt a művészi felületesség felé.”⁵⁷⁶ A kritikus azért hagy magának egy kiskaput, amikor hosszú fejtegetését azzal zárja: lehet, hogy későbbi korok meg fogják állapítani, hogy éppen azért volt szükség erre a „vargabetűre,” hogy a magyar színház kiszabaduljon a naturalizmus fogságából. Érdekes, hogy miközben pontosan látja a helyzetet, mégis azzal búcsúzik, hogy elvi harcot kell folytatni a realizmus-idegen elemek ellen, hogy kijuthassunk „a realizmus igaz útjára.”⁵⁷⁷

Nem olyan egyszerű utólag értékítéletet mondani még e korai korszak kezdetleges vitáiról sem. Révai József aligha kétségbe vonható hatalmi pozícióból, a politikus pozíciójából vádolja a színházcsináló Major Tamást. Kompetensnek érzi magát a politika térfeléről beleszólni egy művész szuverén világlátásába. De vádjainak nem lesznek adminisztratív következményei, és Molnár Gál jóval későbbi könyvében még esztétikailag is értékeli egyes állításait. Hiszen Major talán a korszak követelményei miatt, bár elképzelhető, hogy személyes meggyőződésből értelmezi a *Szentivánéji álmot* osztályharcos darabnak. És ha ezzel Révai nem ért egyet, azzal nekünk mégis egyet lehet értenünk. Persze ezen a ponton végképp nem érdemes elvonatkoztatni a korszaktól: Major Tamás aligha véletlenül dönt Shakespeare marxista értelmezése mellett, Révai hatalmi pozícióból megfogalmazott hirtelen engedékenysége ebben az ő véleményének, a hatalom szempontjainak folyamatosan kiszolgáltatott kontextusban értelmezendő. Molnár Gál a *Rendelkezőpróba* című kötetében idézi Révai József vádját Major ellen, a Magyar Színház- és Filmművészek Szövetségének II. konferenciáján, 1951 októberében:

Nem érték egyet Major elvtárssal a Szentivánéji álom kérdésében. Lehet, hogy Shakespeare a Szentivánéji álom megírása után néhány évre többé-kevésbé ugyanazt a

⁵⁷⁵ Nagy Péter: Mi a baja klasszikus előadásainknak? 688.

⁵⁷⁶ Nagy Péter: Mi a baja klasszikus előadásainknak? 688.

⁵⁷⁷ Nagy Péter: Mi a baja klasszikus előadásainknak? 688.

problémát, amely vígjátéki formában jelentkezett ebben a darabban, tragédia formájában írta meg, de a néhány évvel későbbi tragédia ellenére maga a Szentivánéji álom vígjáték, és vígjáték marad. Tragizálni a shakespeare-i vígjátékot, „osztályharcossá”, és az egész rendezés kulcsát abban látni, hogy Theseus valamiféle reakciós volt – nem tudom jobboldali szociáldemokrata vagy klerikális reakciós-e? – azt hiszem, hiba. Ez így tréfásan hangzik, de emlékszem rá, hogy Major Tamás egyik-másik Shakespeare-rendezése kapcsán elég komoly vitákat folytattam vele éppen akörül, vajon igaza van-e neki, azt állítván, hogy Shakespeare „kitűnő marxista volt”, hogy III. Richárd lényegében Hitler Adolf figurájáról volt megmintázva, és így tovább.⁵⁷⁸

Biztos vagyok benne, hogy Révai szellemes és releváns gondolatmenetét Major nem találta – ahogy Révai fogalmaz – „tréfásnak”. Aligha egyetlen felek vitájának lehetünk ebben az esetben tanúi, még ha az abszurd álláspontot jelenleg a kamaszosan-radikális marxizmust valló Major, vagy éppen egy hatalomnak megfelelni akaró Major mondja is, és nem a politikus.

Az azonban egyértelmű, hogy az ötvenes évek Nagy Péter-kritikáival összhangban a plebejus, cirkuszi, harsány jelzőkkel jellemzett majori színház groteszkségét kifogásolják Nagy Péter és Pándi kései kritikái is a hetvenes évek elején. A groteszk játékmódot ellentétesnek gondolják a *Rómeó és Júlia* szellemiségével, úgy téve, mintha a realizmus a *Rómeó és Júlia* szövegkönyvéből, nem pedig a Kádár-kori bemutatók konvencióiból következne. Shakespeare-idegennek nyilvánítják a rendező groteszk színházi világát. A dráma felsőbbrendűségéről beszélnek a nem drámai színházhoz képest, vagyis a harsányságvita egyébként antiszocialista, plebejus-ellenes, és elitista esztétikai harcát folytatják a konszolidált Kádár-korszak e konstruált vitájában. A Major-vita mélyrétegében felfedezhető egy új játéktípus legitimitásáért való harc, és annak elfogadtatásáért való küzdelem, hogy többféle színházi hagyomány is létezik. Bár Major úgy harcol a sokféle színházért, hogy holt színháznak minősíti a szerinte elavult régít,⁵⁷⁹ ezt nem kultúrpolitikusként, hanem alkotóként teszi – és teheti: hiszen előadásának megtámadása rá nézve semmiféle következménnyel nem jár.

⁵⁷⁸ Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. 34–35.

⁵⁷⁹ Major Tamás: Keressük az élő színházat! *Színház*, 1971/4. 1–4.

8.3. Támadás a színikritikus ellen (Koltai Tamás és egy színházi vita, 1973)

A struktúráról – Rendezői színház – Egy emblematisz fantomfeljelentés

Az orosz, a német, a francia, az angol színjátszás mindig orosz német, francia, angol. Szerintem a magyar is lehet magyar. Ha nem megy az utánzás, hagyjuk. Ha nem megy a »Lenni, vagy nem lenni« fejjel lefelé, mondjuk el talpon állva.⁵⁸⁰

Magyar Bálint, 1973

Úgy szoktunk gondolni Koltai Tamás 1973-as vitáitára⁵⁸¹ Peter Brook vendéglőadása apropóján, mint az első színházi viták egyikére. Hogy a korban szokatlan módon cikkével Koltai váratlanul elindította azt a vitát, amely – Jákfalvi Magdolna szavaival – „a színházi játéknelv ürügyén a hatalmi pozíciók rendíthetlenségét kezdte ki.”⁵⁸² Talán éppen ezért, Koltai Tamás e vitát utólag pályája legnagyobb sikereként könyvelte el 2003-ban, holott – mint elmondta – tisztában volt azzal is, hogy írásának pályatársai nem spontán tulajdonítottak ekkora jelentőséget.⁵⁸³ A sajtótámadásokat ugyanis megelőzi 1973 februárjában a Színházművészeti Szövetség egész napos közgyűlése, amely a cikk megjelenésével egybeesik, és ahol Koltai írását is tárgyalják. A válaszcikkek között már Kazimir Károly, a Színházművészeti Szövetség főtitkára, a Thália Színház igazgatófőrendezője is megszólal a kor más, fontos színházi tekintélyei mellett (pl. Hegedüs Géza, Mihályi Gábor, Major Tamás). De a támadó hangú írásokkal szemben (Ungvári Tamás, Magyar Bálint) ekkor már Koltai szabadon védekezhett a három lap (*Kritika*, *Új írás*, *Színház*) hasábjain zajló vitában: sőt, végül lezárhatja a disputát.

Talán Koltai személye is túl marginálisnak bizonyul önmagában ahhoz, hogy komolyabb retorzió érje: az ÁBTL jelenlegi (2016-os) adatbázisa nevére nulla találatot ad ki. A vita hivatalos ellenőrzésére nem találtam bizonyítékot az Állambiztonsági Levéltárban, noha irányított kultúráról lévén szó, alighanem erősen kézben tarthatták. A felsőbb utasítást a közgyűlés egyik hozzászólója, Both Béla hozzászólása is sejteti a sajtóvitában:

Tenni kellene valamit. De mit? Úgy hírlík: nem engedélyezik a választ. A válaszcikk mégis megjelenik Ungvári Tamás tollából, sőt az *Új Írás* egyenesen vitára invitálja

⁵⁸⁰ Magyar Bálint: Mi és *ők*? *Új Írás*, 1973. május. 114-116.

⁵⁸¹ Koltai Tamás: Hogyan játszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után? *Új Írás*, 1973/2. 100-105.

⁵⁸² Kettős beszéd – egyenes értés. In: Kisantal Tamás-Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, L'Harmattan-József Attila Kör, 2005. 101.

⁵⁸³ Koltai Tamás: Az én Kaposvárom, harminc évad, és ami utána jön. *Színház*, 2003/11. 2-15.

mindazokat, akiknek – akár szelíden, akár indulattal – mondanivalójuk van a kérdéssel kapcsolatban. Tessék, szabad a tér!⁵⁸⁴

A vita célja talán az lehetett, hogy demonstrálja a vélemények ütköztetésének lehetőségét a „három T” viszonylagos szabadságának közegében, ahol már megjelenhetnek ellenvélemények is. Nem utolsósorban a kritikus elmarasztalásának kortünete okán is fontosnak találtam ezt az esetet vizsgálni. Hogy másik oldalról: a szakkritikus oldaláról is megfigyelhető legyen a korszak nem teljesen veszélytelen, noha ebben az esetben szimulált és ártalmatlan feljelentő gyakorlata. Felmerülhet a kérdés, hogy amennyiben itt is színikritikus feljelentéséről van szó, az esetet miért nem a fordított „feljelentések” között tárgyalom. Bár az egyes feljelentő „típusok” között érzésem szerint több átjárás is elképzelhető, a fordított „feljelentés” lényege nem abban ragadható meg, hogy a feljelentés kritikus ellen történik, hanem hogy a „vád” nem a hivatalos nyilvánosságban és nem a rendszer hatalmi terében, önvédelmében értelmezendő. Jelenlegi példánk esetében a „vád” Koltai Tamás ellen nem a hatalmi kollaboráció vádja, hanem éppen ellenkezőleg: a kapitalista színházi struktúra átvételére agitáló írás egy szocialista nyilvánosságban.

Korábban láttuk, hogy a párt 1972-es irányelvei alapján a hatalom a korszakban rendszeresen nyilvánosan megjelenítette a *Kritikában* ellenségképét, sokszor név szerint. És, hogy az „ellenségek” sorából nem maradt ki a kritika sem. A kritika tehát a párt szerint gyakran nem látja el rendesen funkcióját a szocializmusidegen elemek ellen folytatott pártos harcban, vagy finomabban szólva, esztétikai nevelésben.⁵⁸⁵ **Ebben a – nemcsak alkotói szempontból kritika-szkeptikus, de éppen ezzel összefüggésben a hatalom részéről is erősen kritika-ellenes – közegben születik tehát a fiatal színikritikus, Koltai Tamás vitairata**, amely külföldi minták megfontolására szólítja fel a magyar szocialista színházi struktúrát. Koltai cikke kétségtelenül, némi naivitással hagyta figyelmen kívül a korabeli status quo számos elemét: így az irodalom-centrikus színházfelfogást, még sokkal inkább az államosított színházi struktúra megkérdőjelezhetetlenségét. Naivitásáról árulkodik a következő történet is:

⁵⁸⁴ Both Béla: Néhány észrevétel a színházi vitához. *Új Írás*, 1973/5. 110.

⁵⁸⁵ „Az agitprop bizottság mindig kiosztotta a színikritikát. Elmondták, hogy megint elharapóznak a burzsoá eszmék és a kritikátlanság. A színikritikával azért általában volt probléma. Pláne, hogy a nyolcvanas évektől már volt kritikus céh mint alulról jövő kezdeményezés. Én is szerveztem, többen találtuk ki. A *Halleluja* miatt tiltották be a kritikus díjat. Itt Csurka *Deficitje* és Ascher *Jövedelmező állás-rendezése* is díjazott volt. Ezek is rendszerkritikus előadások voltak, de ez átment, Kornis *Hallelujája* nem. Pozsgayval kellett tárgyalni, ő finoman harcolt Aczéllal, kiegyezett vele. Azt mondta, mint díjat át lehet adni, de a *Halleluját* nem, azt el kell felejtetni. Erre nemet mondtunk. Ezért a díjazottak listája nem jelenhetett meg nyilvánosan. Aczél samesza: Tóth Dezső ott ült végig, egy szót nem szólt, első kézből tájékoztathatta aznap Aczélt. Ez ellen nem lehetett tenni semmit.” Melléklet: interjú Koltai Tamással.

Kétszer tiltott le Aczél a *Népszabadságról*. Egyszer voltam is nála. „Mit csinálnak maguk?” – kérdezte. „Tesszük a dolgunkat.” Egy dologra pontosan emlékszem: „Hát maga mindenfélét ír, amivel nem mindig lehet egyetérteni, de hát ez a maga joga. Az a különbség kettőnk között, hogy maga azt ír, amit akar, de nekem meg van kötve a kezem.” – Szóval sajnáltatta magát. Azt tette nyilvánvalóvá, hogy nem feltétlenül arról van szó, hogy mi az ő véleménye és mi nem, hanem arról, mit engedhetsz meg magadnak. Kedves nem volt, de nyers sem. A letiltás mintha ezután lett volna.⁵⁸⁶

Az 1973-as azonban nem az egyetlen fontos vita a hetvenes évek elején. Vitáznak például az „irodalom-” vagy „színház-centrikus” színház már akkor is *elavult*, még ma sem *elévült* problémaköréről a *Népszabadságban* (1971), a struktúráról az *Új Írásban* (1973) és az értékrend átalakulásáról a *Kritikában* (1975). Az 1973-as vitának az *Új Írás* teret ad, miközben a szerkesztőség vitalezáró cikkében elhatárolódik Koltai álláspontjától, relativizálva az abban megfogalmazottak igazságát. Az eredetileg nem vitaindítónak, noha problémafelvetésnek szánt publicisztikában Koltai azzal a szerkezettel operál, hogy „valami után többé már nem lehetséges egy magatartás.” Az ezerszer idézett és koptatott adorni kérdésfelvetés – lehetséges-e Auschwitz után művészet – tompul Koltainál még mindig éles közéleti publicisztikává: *Hogyan lehetséges színházat csinálni Magyarországon a Royal Shakespeare Company második vendégszereplése után?*⁵⁸⁷ A kiindulópont szerint tehát olyan választóvonalhoz érkeztünk, ami után az eddigiek folytatása csak tudatos döntés lehet.

Koltai központi kérdése nem kifejezetten kötődik Brook előadásához, inkább apropót szolgáltat annak a felvetéséhez, hogy nálunk miért nem jött létre Brookéhoz hasonlóan izgalmas színház? A cikk ennek szükségszerűségére ad egyfajta, a struktúra alapjait érintő magyarázatot. Felesleges mondani, hogy ezzel egyrészt túlmegy egy határon a negatív konszenzust érintően, másrészt nem arat osztatlan sikert abban a színházi szakmában, amelyet ezzel vérig sért, és amely a legtöbb reakciót tekintve ezért már a kérdésfelvetés legalitását is tagadja. Csakugyan bezzeg-előadássá válik a *Szentivánéji álom*, így valóban nem lehet könnyű a bíraltaknak megértően és kíváncsian viszonyulni hozzá. E kettős okból szinte mindenki a magyar színház védelmére kel a kapitalizmus „csodájával” szemben. Ugyanakkor sokak számára nyilvánvaló, hogy Koltai sem utánpótlást javasol. Pamfletének politikai támadhatósága viszont egyértelműen a kapitalista színházi struktúra előnyeit a szocialista trendekkel szemben kijátszó retorikának köszönhető. Magyar Bálint kijelenti,

⁵⁸⁶ Melléklet: interjú Koltai Tamással.

⁵⁸⁷ Koltai Tamás: *Hogyan játszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?* *Új Írás*, 1973/2. 100–105.

hogy „mindig *önerőnk*ből voltunk nagyok”⁵⁸⁸ illetve udvariasan felveti annak lehetőségét, hogy ezzel a váddal Koltai talán „elvetette a súlykot”.⁵⁸⁹

A struktúráról

Ha valaki ma meg akarja érteni, miről szól például a színházi struktúra-vita⁵⁹⁰ akkor érdemes a vita gyökereinél kezdeni. Mégpedig ennél a cikk-sorozatnál, 1973-ban, amikor Koltai fölveti, hogy szerencsés volna nem állandó hosszúságú próbaidőszakokkal élni minden előadás esetében, és ehhez lehetséges példának egy angol, tehát kapitalista modellt vázolni fel. És ha már a korszak struktúra-vitájáról beszélünk, hat évvel később, egy 1978-as Vígszínház *Bűn és Bűnhődés* rendezéséről Ljubimov is a következőt nyilatkozza:

Úgy dolgoztam, mint otthon. Bár a határidők sokkal merevebbek voltak, minden órához volt kötve, még a premier napja is ki volt tűzve már a legeslegelején. Mindenki teljesen biztosnak tűnt, hogy minden flottul fog menni, elfogadják, amit csináltam, mindent meg tudok oldani... Mi ezt gyakran az utolsó pillanatig nem tudjuk a Tagankában...⁵⁹¹

Ljubimov észrevételével összhangban Koltai dühe is leginkább a repertoárszínház gépies jellegének szólt. És talán ettől a közsínházi gépiességtől nem független az sem, hogy Brook ez idő tájt hagyja ott az ugyan lényegileg más struktúrában működő, de mégis intézményes Royal Courtot.⁵⁹²

Tehát Koltai talán leglényegesebb felvetése e cikkében az egységes próbaidő kritikája, amely okán a bemutatóra akkor is sor kerül, ha az előadás nincsen kész. Éppen a közsínházi struktúrának ez a fajta ipari és mechanikus működése lesz később az egyik ok a független színház számára, hogy kiváljon a struktúrából, de akár a korabeli amatőr mozgalmat is említhetjük. Mindkettő esetében cél, hogy lehetővé tegye a maga számára a rugalmas

⁵⁸⁸ Magyar Bálint: *Mi és ők?* 114.

⁵⁸⁹ Magyar Bálint: *Mi és ők?* 114.

⁵⁹⁰ A struktúra-vita a színházi előadás intézményes kereteit érintő vita, amely az intézményesülés különféle fokú és fajtájú színházi szerveződéséhez más és más típusú állami finanszírozást rendel. Arról, hogy hol tartott ez a vita 2008-ban, lásd.: a Katona József Színház *Notóriusok* sorozatának VI. epizódja, a „rombolni nem színházat építeni szívesen” című előadását. Máté Gábor: „rombolni nem színházat építeni szívesen”, 2008. (A szövegkönyvet összeállította: Enyedi Éva, Máté Gábor. Katona József Színház).

⁵⁹¹ Saját fordítás. Afternoon, a conversation with the director. In: Alexander Gershtovich: *The Theatre of Yuri Lyubimov*, Paragon House, 1989. 21.

⁵⁹² Nagyra tartom a repertoárszínházakat, és világszerte mindazokat az együtteseket, amelyek rendkívüli nehézséggel küzdenek, hogy fenntarthassák munkájuk eddigi színvonalát. Nagy tisztelettel tekintek más emberek élvezetére, különös tekintettel a frivolításra. Én magam is buja és gyakran felelőtlen mentem a színházba. Szórakozni jó dolog. De mégis visszakerdeznék: vajon megkapják-e a színházról mindazt, amit várnak, vagy akarnak tőle? /Peter Brook/ In: Koltai Tamás: *Brook*. Budapest, Gondolat, 1976. 211.

próbaidőt, ami addig tart, amíg az előadás a rendező szerint el nem készül. És amely munkamódszer értelmében ezért a rendező nem kivitelezőként, hanem kritikusan gondolkodó alkotótársakként tekint a színészekre és a tervezőkre. Koltai rámutat arra, hogy különböző hosszúságú próbaidőszakot igényelnek a szórakoztató előadások (erre bevett példája Neil Simon), illetve a kísérleti vagy a nézőtől több elmélyülést igénylő előadások.

Megjegyzi, hogy a színészek fix fizetésük mellett sem tudnak kellő figyelmet áldozni egy ambiciózus rendezőnek, mert túlterheltek, ez a túlterheltség azonban nem az egyes színész hibája, hanem a struktúrából következik. A színész fizetését mindenképp megkapja, mintha polgári foglalkozása lenne, de ez a biztos szociális háló mégsem arra motiválja, hogy elmélyülten dolgozzon a színházban, hanem mellékes jövedelmek megszerzésére sarkallja.

Koltai legfőbb állítása tehát az, hogy Magyarországon olyan a színházi struktúra, hogy itt Brook nem tudná megcsinálni a *Szentivánéji álmot*. Mert egész egyszerűen 1973-ban, Koltai szerint, ehhez nálunk nem csak a próbaidő lett volna kevés, de a színészek sem tudták volna fizikailag és stilisztikailag (eltérő játéktílusok okán) megoldani, amit a rendező kér. A mottóban is idézett Magyar Bálint ugyan láthatóan felesleges és cirkalmas angol szokásnak minősíti a gólyalábon járó és egyéb akrobatikus képességekkel bíró színészek tudását, szemben a talpon álló magyar színész tiszta, őszinte lelkesedésével. Koltai viszont állítja, nemcsak a fizikumról van szó, amikor egy gólyalábon járó színész alakításáról beszél. Nálunk csak két iskola létezik: a naturalizmus és a szórakoztató színház, nincsenek ennél árnyaltabb játékmódok (mert nagyon rendezői irányok sincsenek).

Rendezői színház

De ha valami módon mégis egy magyar rendező állította volna színpadra a *Szentivánéji álmot*, állítja Koltai, a recepció akkor sem modernnek, hanem formalistának minősítené a látványos előadást, mivel Brook eltér bizonyos Shakespeare-konvencióktól, amelyeket a magyar szakma nem a játékhagyománynak, hanem egyenesen Shakespeare-nek tulajdonít. Így viszont, hogy külföldi rendező előadásáról van szó, szinte nem emberi teljesítményként ír róla a kritika. Koltai sznobériát sejt a háttérben, mert, mint írja, azok, akik most a Vígsházban „elájultak” Brooktól, korábban be sem tették lábukat a Huszonötödik Színházba, és a dráma meghamisításával vádolták azt a magyar rendezőt, aki esetleg újraértelmezett egy színdarabot. Most pedig ujjonganak, amikor ugyanezt Brook teszi. Major Tamás éppen ezért joggal használja ki a vitát arra, hogy hangsúlyozza: egyik, egyébként nem sima fogadtatású saját rendezésében hasonló gondolkodásmód figyelhető meg, mint

Brooknál. „A baj csak az – írja – ha minden darabot, Shakespeare-től Peter Weiss-ig a kukucskáló színház kereteibe szorítunk.”⁵⁹³ Tehát e vita egyik legfontosabb kérdésköre a rendezői színház problémája körül forog. Brook színháza ehhez jó apropó, és a vitázó felek egy része a „remekműveket” félti ettől a támadástól az „irodalom nevében”.⁵⁹⁴

A vita tehát annak is lecsapódása, hogyan jelentkezik 1973-ban a magyar színházi szakma tudatában a rendezői színház (egyébként nem új jelensége), amely újraértelmezi azt az irodalmi drámán alapuló hagyományt, amihez a hazai színház egy része változatlanul ragaszkodni látszik. És amihez képest a kor számos alkotója a rendező szabadságát értelmezi. Sőt, Hegedüs Géza a Nemzeti Színházról szóló véleményéből kiderül, hogy az „unalmas” „poros” „muzeális” színházat tartja az igazi színháznak: „a Nemzeti feladata, hogy múzeum legyen.” Hiszen a porszag nem rossz velejárója a könyvtárnak, hanem kvázi nemespenész a márványsajton: „az igazi jó könyvtárakhoz nagyon jól illik a véghetetlen polcok porszaga.”⁵⁹⁵

Ha ez az ünnepélyes feszültség nincs (perec, kiöltözés a színházba, a feleség felszólítása, hogy ne késsünk el), akkor miért is járunk színházba? Én akkor inkább elolvasnám a drámát: a legtöbb dráma amúgy is jobban tetszik, ha olvasom, és elképzelem, hogyan jelenítenék meg, mint amikor valóban megjelenítik. De a színház ünnepélyessége pótolja, hogy a megvalósítás általában szürkébb, mint az olvasó képzelete.⁵⁹⁶

Különösen szép ez a gondolatmenet éppen Brook elemzése kapcsán, aki a port legfeljebb olyan értelemben kedvelhette, hogy – ahogy írta – a színház nem lehet „tisztá,” és aki az efféle felfogásról alkotta a holt színház fogalmát. Aki szerint „Holt Színház az, amelyik a hagyományt mint eleven igazságot fogadja el. (...) amelyik változatlanul ismétli önmagát.”⁵⁹⁷ Mégis: ma, 2017-ben, amikor már a rendezői színház autoriter vonásait is sok kritika érte fiatal, demokratikus csapatmunkában dolgozó rendezőktől, elgondolkodtató vád, hogy a rendezői színházban a színész szabadsága kétségtelenül alárendelődik a rendezőnek. A magyar színházi szakma tekintélyes része, ha őszinte, nem Brookhoz – azaz nem a rendezői színházhoz – húz a hetvenes években. Kazimir Károly például azok közül való, akik nyíltan bevallják, hogy nem értik Brookot (és nemcsak a magyar rendezők esetében vállalja

⁵⁹³ Major Tamás: „Pártolj közönség és majd haladunk, haladjatok, majd aztán pártolunk.” *Új Írás*, 1973/7. 115.

⁵⁹⁴ Koltai Tamás: *Brook*. 183.

⁵⁹⁵ Hegedüs Géza i.m. 114. Major Tamás ezzel szemben Hevesire hivatkozik: „A Nemzeti Színház nagy hagyománya tehát a porosodás elleni küzdelem. A két világháború közti korszak nagy egyéniségei a provincializmus ellen harcoltak.” Major Tamás: „Pártolj közönség és majd haladunk, haladjatok, majd aztán pártolunk”. 117.

⁵⁹⁶ Hegedüs Géza i.m. 116.

⁵⁹⁷ In: Koltai Tamás: *Brook-szemtől szemben*. 186.

ízlésbeli különbségét). Kazimir válasza a Koltai cikkének címében feltett „Hogyan játsszunk színházat...” kérdésére így hangzik: „Legjobb tudásunk és képességeink szerint, ugyanúgy, mint eddig.”⁵⁹⁸

Egy emblemikus fantomfeljelentés

Érdemes az egyik sajtóválasszal külön is foglalkozni: Ungvári Tamás írását interjúnkban Koltai Tamás is külön kiemelte, talán részben azért is, mert övé az első hozzászólás. Válaszcikkében Ungvári egyszerre vádolja Koltait a színészek megtámadásával, illetve a burkolt ellenzéki, sőt, imperialista-bérenc magatartással. Ungvári helyesen ismeri fel, hogy Koltai javaslata a színházi struktúra alapjait érintő változtatásokat implicált, amikor ezt írta a Brook-cikk szerzőjéről:

Megoldási javaslatai gyakorlati javaslatoknak tűnnek. Látszatra nem bírálják a magyar színház adott állami szervezetét, mindössze néhány praktikus újítás bevezetését szorgalmazzák. Vitairatának szelleme mégis – ha következetesen végiggondoljuk – az állami szerkezet szükségszerű következményeit teszi kérdésessé. Ez ellen csak az a kifogásunk, hogy szólhatna róla nyíltan is. (Kiemelés tőlem, H.N.) Az adott kereteket számos nyugati szellem – például Latinovits Zoltán a *Ködszurkálók*ban – őszintén és nyílt sisakkal támadja. (...) Kérdés tehát csak az lehet, hogy az adott szerkezeten belül, mi változtatható.⁵⁹⁹

Miközben Ungvári Tamás írása mintegy mellesleg rámutat Latinovits „rendszerellenességére” tömören ízléstelennek minősíti Koltai kérdésfeltevését és hangsúlyozza a Koltai írásában megbúvó, a színházi struktúra alapjait érintő kritikát. Kiemeli, hogy Koltai javaslatának valóra váltásához a szocializmussal is szakítani kellene.

1974-ben Ungvári Tamás az ellen emel szót a *Kritikában*, hogy a *Film Színház Muzsika* következetesen üldözi a Vidám Színpadot (ahol Ungvári fordításait játszották):

A *Film Színház Muzsika* jószerivel minden bemutatót dicsér. A Vidám Színpaddal kivételt tesz. (...) Kritikánkat esztendeje egy állásfoglalás buzdította következetesebb eszmeiségre. Nem várhatjuk meg, amíg felső szervek oktatnak szakismeretre vagy nyelvtanra.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Kazimir i.m. 120.

⁵⁹⁹ Ungvári Tamás: A színész védelmében. *Új Írás*, 1973/4. 117.

⁶⁰⁰ Ungvári Tamás: A másik oldalon. *Kritika*, 1974/4.27.

A *Népszava* kritikusa, Rajk András e vitában joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy az a bizonyos „állásfoglalás”, amire újbalsos szigorral Ungvári kritikaostorozó cikkében hivatkozik, a következőképpen hangzott: „Egyfelől a művészeti élet, az alkotók, másfelől a kritika, a kritikusok viszonya, kapcsolata nem áll mindig elvi alapon. (...) Ügyelni kell arra, hogy a kritikusok mindig elvi alapon vitázzanak.”⁶⁰¹ Rajk cikke arra hívja fel a figyelmet, hogy az a hang, amelyet Ungvári használ alkotóként, sokkal inkább emlékeztet a feljelentő kritika tónusára, mint az Ungvári által kifogásolt kritikáké: „Volt a magyar színikritikusi életben, aki színészekkel, rendezőkkel kapcsolatban is helyénvalónak ítélte és használta ezt a hangot, amelyet én ezúttal újságírókkal kapcsolatban kifogásolok.”⁶⁰²

Visszatérve a konkrét esethez, Ungvári az imperialista struktúrák védelme mellett azzal is vádolja Koltai Tamást, hogy támadja a színészeket, amikor arról ír, hogy szinkronszerpek elvállalása miatt nem marad elég energiájuk a szakmai munkára. Ez többek között azért is érdekes fölvetés, mert 1981-ben egy Aczél Györggyel való szakmai találkozón ugyanezt a problémát fogja fölvetni egyenesen a minisztertanács elnök-helyettesének Marton László.

Marton László úgy látja, hogy a művészi munka elsődleges gátjává válik a színészek túlhajszoltsága /Rádió; Televízió; szinkron; vendégszínház; film stb./. Ennek oka nem is mindig a pénzszerzés vágya, sokszor az önmegvalósítási szándék.⁶⁰³

Közvetlenül Ungvári cikkére Koltai nem válaszol, de mint említettem, sem neki, sem másnak nem esik bántódása és végül ő zárja le a vitát. A magyar színházban Brook *Szentivánéji álmának* utánérzései tűnnek fel az elkövetkező években, a vita mérvadó változást strukturális értelemben nem hoz, ellenben kihangsúlyozza a színházi szakma elfedett, megbúvó heterogenitását esztétikai kérdésekben. Bár Koltai Tamás interjúnkban feljelentésnek nevezi Ungvári Tamás válaszcikkét, mivel az semmiféle gyakorlati következménnyel nem járt rá nézve, nem tartja különösebben említésre érdemesnek.⁶⁰⁴

⁶⁰¹ Rajk András: Etikai észrevételek az egyik oldalról. *Kritika*, 1974/6. 34.

⁶⁰² Rajk András: Etikai észrevételek az egyik oldalról. 34.

⁶⁰³ *Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről*. 2.

⁶⁰⁴ Melléklet: interjú Koltai Tamással.

9. Fordított „feljelentés:” gyanúreflexek

A kritika itt mindig személyes sértésnek, lovagias ügynek, inzultusnak számított.⁶⁰⁵

Szilágyi Ákos

A nyilvános és a titkos MGP (Molnár Gál Péter nyilvános és nyilvánosság mögötti jelentéseinek párhuzamos olvasása, 1968, 1971)

A most következő két eset arra példa, hogy már a második nyilvánosság kialakulása előtt is létezett olyan típusú szolidaritás, a civil ellenállás csírái, valamint a feljelentéstől való szorongás lélektanilag vezérelt, gyanakvó olvasata a színházi-kritikai nyilvánosságban, amelynek kifejlődött példáját 1975-ből, Szilágyi Ákos Weöres-pamfletének feljelentésénél láttuk. A következő két esettanulmányban kétszer vádolják meg Molnár Gál Pétert kortársai a denunciáló kritikus, vagy Ungvári Tamás vádjában megfogalmazott kifejezéssel, a „rendőrkritikus” szerepével. A fejezet célja, hogy kiderüljön, milyen kritikai fogások és körülmények keverik gyanúba a negatív beidegződések színikritikai nyilvánosságában a kritikát és a kritikust. A **9.1 alfejezet** egy 1968-as, a **9.2 alfejezet** pedig egy 1971-es példán keresztül szemlélteti a fordított „feljelentést” a színikritikában.

9.1. A hatalmi kollaboráns mint ellenség I.

Feljelentik a „támogatott” rendezőt? (Ádám Ottó: *Éjjeli menedékhely*, 1968)

A rendszerhez közelálló, támogatott alkotót a Kádár-korszakban nyilvánvalóan nem lehetséges följelenteni. De 1968-ban, úgy látszik, már meg lehet próbálni. Ilyen eset Ádám Ottó – talán nem színháztörténeti jelentőségű, a Madách Színházban bemutatott – Gorkij-rendezésének megtámadása is Molnár Gál Péter részéről a *Népszabadság*ban. „De ha Aczél kedvencét följelentet, magadat jelentetd fel” – mondta az esetre emlékezve Koltai Tamás,⁶⁰⁶ akinek visszaemlékezése szerint, amikor első megjelent kötetében szerepelt egy Ádám-portréja „*Ádám Ottó szép színháza*” címmel, a kötet csak 1978-ban, tehát egy éves csúszással jelenhetett meg. Koltai ezt a késést interjúnkban azzal a feltételezéssel indokolta, hogy a

⁶⁰⁵ Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus. 370.

⁶⁰⁶ Melléklet: interjú Koltai Tamással.

kéziratban Ádám esztétikáját szépelgőnek nevezte.⁶⁰⁷ Ebben a az esszéjében Koltai egy 1966-os Ádám-interjú alapján arra hívja fel a figyelmet, hogy a hatvanas évek közepén már:

...észre kell vennünk, hogy (Ádám Ottó, betoldás tőlem, H.N.) a friss társadalmi jelenségekre rákérdező művet rekeszti ki a látóköréből: divatos kitalációknak, »kegyetlen papolásnak« ítéli Peter Weiss drámáit, miközben olyan talmi csillogású ipari munkákat von nemes fénybe, mint a *Családi ág* (1957), a *Libikóka* (1961), az *Üveg cipő* (1962) és a *Mezítláb a parkban* (1965).⁶⁰⁸

Ádám Ottó színházfelfogása tehát sem esztétikai, sem politikai értelemben nem nevezhető „lázádonak”, talán ebben az értelemben bizonyulhat „támogatottnak.” Négy évvel később, 1972-ben a *Kritikában* a rendező azon az alapon utasítja el a nyugati, főként avantgárd, lázadó színházak előadásait, hogy azok lázadása itthon egészen más kontextusba kerülne.⁶⁰⁹ Koltai szerint (és e véleményével nem volt egyedül 1968-ban), Ádám Ottó színháza ekkoriban már egy ideje kiüresedően volt. Azonban, hogy éppen az *Éjjeli menedékhely* esetében robbant ki nyilvános vita e kiüresedésről, annak kevésbé a konkrét előadás lehetett az oka, mint inkább Molnár Gál érvekben nem túl gazdag kritikája, amely a bemutató után két nappal jelent meg.

E kritika fő állítása, hogy a rendező Gorkij-értelmezése pesszimista és végül csak azért nem bizonyul „bántónak”, „mert a rendezői szándékot csak a legnagyobb jóindulattal hámozhatjuk ki az előadásból. (...) Ártalmatlanul rossz előadás.”⁶¹⁰ A kritika szerint a rendezés új értelmezési hangsúlyaiából következően Ádám Ottónak „közelebbi céljai voltak a felújítással egy klasszikus repríznél”, mert „keményebb hangütésre”, „gyorsabb, kevésbé részletező játékra” törekszik, kerüli az „érzelgős nyafogást”. Molnár Gál nem is ezzel, hanem „az egész mű végkicsengésének reménytelenné tételével” vitatkozik az újraértelmezésben.

⁶⁰⁷ Melléklet: Interjú Koltai Tamással. Az említett tanulmány: Koltai Tamás: Ádám Ottó szép színháza. In: uő: *Színházfaggató*. 53–124.

⁶⁰⁸ Koltai Tamás: Ádám Ottó szép színháza. 63.

⁶⁰⁹ „A mi esztétikai elemzéseinkből a legjobban az hiányzik, hogy mi a különbség az itt és az amott között, a most és a máskor között. Egy példa: rengeteget írnak nálunk azokról a baloldali darabokról, színházi kísérletekről, amelyek Nyugat-Európában, avantgárd színházakban, amatőr együtteseknél, sőt, igazi színházakban is, sikert érnek el. Ezeknek egy része anarchista jellegű, más része konstruktívabb, azonban mindegyik egy meghatározott környezet számára készül, konkrét tartalommal. Amikor a *Hair* fiataljai eltépik a behívóikat és megtapossák az amerikai zászlót, amikor Peter Weiss darabjaiban egy adott összefüggésben lázadnak örültek, rabok vagy gyarmatok elnyomottai, amikor a Living Theatre előadásain szétverik a nézőteret, amikor amatőr diákelőadások szerte a világon általában lázadnak a környezetük ellen, mondván, hogy mindaz, ami ezt az elfáradt, elpuhult, begyöpösödött polgári világot fölrázni képes, mindaz hasznos; mindaz, ami az establishmentet bombázza sokkoló színházával, az mind jó valamire – akkor nekünk itt tízszer és százszor meg kell gondolnunk, hogy jelentheti-e ugyanaz ugyanazt Magyarországon 1972-ben, mindannak összefüggésében, amit az elmúlt ötven év alatt átélünk, összefüggően azokkal a tudatképződményekkel, kondicionált reflexekkel, áthallásokkal, amelyek bennünk élnek. Nyilvánvaló, hogy nem jelentheti.” Ádám Ottó: Jegyzetek a színházról. *Kritika*, 1972/6. 9.

⁶¹⁰ Molnár Gál Péter: *Éjjeli menedékhely*. *Népszabadság*, 1968. 12. 15. 8.

Bírálatának fő hangsúlyát tehát nem esztétikai, hanem ideológiai érvek képezik: a pesszimizmus, a nihilizmus, a kiúttalanság érvei.

Vitáznánk azonban az egész mű végkicsengésének reménytelenné tételével. A rendező az utolsó képben egyetlen pillanatot teremt a színpadon, amikor megértik végre egymást a személyek, feloldódnak a közös éneklésben és érzelmileg közelebb kerülnek egymáshoz: ekkor ront be a Báró, jelentve a Színész öngyilkosságát: hátat fordítanak a figurák a nézőtérnek, nem fájdalmat mutat a hátuk, hanem fásult kiürültséget, unott beletörődést. Nincs remény! Nincs remény! Itt semmin nem lehet változtatni! – mondja mindez.⁶¹¹

Majd a kritika fölteszi a feljelentő kritikák klasszikus, a választ normatív módon eleve magukba foglaló kérdését, a kortárs magyar jelen kiúttalannak bélyegzésével vádolva Ádám Ottót:

...lehet-e, szabad-e felnagyítani ma a kiúttalanság motívumait, vezérhanggá tenni a megkeseredett hangokat, elnyomni a dráma költészetét, hangsúlyozni a részvétlent: komor, pesszimista művé torzítani az Éjjeli menedékhelyet. Ebben az előadásban nem Ádám Ottó Gorkij-értelmezésével találkozunk (azt a legutóbbi felújításakor élvezhattuk teljes szépségében), hanem Ádám Ottó kiúttalanságérzetével és spleenjével.⁶¹²

Molnár Gál Péter tehát egyfelől „ártalmatlannak” nevezi, de azért esztétikai és ideológiai értelemben egyaránt elmarasztalja – a rendszer nyelvén és az uralkodó értékrend mentén támadja a *Népszabadság*ban – a rendszer kegyeltjének, Ádám Ottónak *Éjjeli menedékhely*-rendezését. Akit aztán éppen maga a rendszer véd meg a feljelentéstől: elsőként rögtön Molnár Gál rovatvezetője a *Népszabadságnál*, Pándi Pál vitatkozik a korábbi, „károsan leegyszerűsítő” Gorkij-adaptációkkal egyúttal Molnár Gál kritikájával. Mert „jelentősebbnek” látja Ádám Gorkij-értelmezését, mint a kritika, amely rovatában megjelent.⁶¹³ Azt írja: „Ádám Ottó rendezését figyelemreméltó munkának tartom, akár egyetértünk vele, akár nem, számon kell tartani az *Éjjeli menedékhely*-értelmezéseknek az alakulásában.”⁶¹⁴ Az előadást egyúttal Pándi fölmenti a pesszimizmus-vád alól is.

Kissé radikálisan fogalmazva, tehát az abszurd drámában az intrikus a kegyencet próbálja meg feljelenteni, de póru jár. A végén őt jelentik fel. Molnár Gál írásának hangneme problematikus. De az eset 1968-ban, tehát egy viszonylag békés, a gazdasági nyitást követő, átmeneti időszakban történt, és következményekkel sem a színházrendező,

⁶¹¹ Molnár Gál Péter: *Éjjeli menedékhely*. 8.

⁶¹² Molnár Gál Péter: *Éjjeli menedékhely*. 8.

⁶¹³ Pándi Pál: Gorkij Budapesten. *Népszabadság*. 1969. 01.11.9.

⁶¹⁴ Pándi Pál: Gorkij Budapesten. 9.

sem a kritikus számára nem járt. Azonban mindenképpen tanulságos, hogy a tökéletes logikával levezetett kritikai érvelés, amely Ádám Ottó előadásának szocializmusidegensége, illetve a pozitív kiút hiánya mellett érvel, mennyire eredménytelennek bizonyul akkor, ha támogatott rendező előadásáról ír a kritikus. Hiszen Pándi reakciója értelemszerűen a hatalom reakciója: csak hogy rajta kívül az alakuló civil szféra tagjai is Molnár Gálra támadnak. Vagyis a hatalom képviselője, Pándi és az alakuló civil szféra néhány hangja közös erővel védik meg a támogatott rendezőt előbbi saját lapjának kritikusa ellen.

A Molnár Gál-kritikát cikkek sora követi, két hétre rá a *Film Színház Muzsikában* „SI” monogrammal, a lap belső munkatársa, Sándor Iván reagál (a korszak íratlan szabálya, hogy egy szerző teljes névvel, egy számban csak egy írást jegyez, azonban a belső munkatársaknak gyakran több cikket is kellett írniuk. A korabeli olvasó persze felismeri a monogram mögött a lap foglalkoztatott kritikását). Sándor Iván denunciálással vádolja Molnár Gál kritikáját: „rég, rossz emlékű kritikusi magatartást”⁶¹⁵ emleget. A *Köznevelés* pedig kissé enigmatikusan utal a *Népszabadságra*: „egy napilap nihilistának bélyegezte a darabot.” Majd hozzáteszi, hogy nem kéne eltúlozni a rendezés hibáit és azt egyoldalúan „világnézeti síkra terelni.”⁶¹⁶

Vázolva az események dramaturgiáját, a helyzet egy sajátos *Körtánc*-szituáció: körbeszeretés helyett, *körbefeljelentés*. Molnár Gál megpróbálta feljelenteni Ádám Ottót, de nem járt sikerrel; a *Film Színház Muzsika* – politikai okokból 1950-ben eltávolított, 1952-ben bebörtönzött, tehát a hatalmi retorikára feltehetőleg kiélesedett érzékenységű kritikusa –, Sándor Iván már őt vádolja denunciálással, azaz, az ő szavaival, „rossz emlékű gyakorlattal.” De ezen a ponton már Molnár Gál rovatvezetője, Pándi Pál is siet megvédeni kritikását és rosszhiszeműséggel vádolja „SI”-t.⁶¹⁷ Az eset körbeér, de nem kezdődik előről.

Sándor Iván a *Meddig mehet el a kritikus?* című írásában felteszi a kérdést, hogy „hol van az a pont, amit a kritikus már nem léphet át?” Természetesen „SI” válasza saját kérdésére az, hogy Molnár Gál itt átlépett egy határt. Cikkét a következő felütéssel kezdi, amelyben tömören azt is összefoglalja, hogy miért kap feljelentő kritikai felhangot 1968 Magyarországon ez a vitriolos, egyben ténylegesen az uralkodó ideológia nyelvén fogalmazó *Éjjeli menedékhely*-kritika:⁶¹⁸

⁶¹⁵ Sándor Iván: *Meddig mehet el a kritikus*. *Film Színház Muzsika*, 1969. 01.04. 3.

⁶¹⁶ Gábor István: *Éjjeli menedékhely*. *Köznevelés*, 1979.03.02.12.

⁶¹⁷ Pándi Pál: *Gorkij Budapesten*. *Népszabadság*, 1969. 01. 11. 9.

⁶¹⁸ Sándor Iván i.m. 3.

Sokan teszik fel mostanában a kérdést – a Népszabadság Éjjeli menedékhely kritikájával vitázva: „Meddig mehet el az egyéni hang keresésében a kritikus?” Ameddig akar, mondanám legszívesebben. A dolgok udvarias lekerekítésével alaposan elszoktattuk az olvasót, a színészt, a rendezőt a szenvedélyes hangú beszámolóktól. Nincs ez mindenhol így, nem volt ez nálunk sem mindig így. Angliában vagy Franciaországban objektív, higgadt krónikának tűnne ez a nálunk most kedélyeket borzoló írás, vitriolosnak ható jelzői Kárpáti Aurél tollából, hajdan békés egyezkedésnek látszottak volna.⁶¹⁹

Miután pedig Sándor Iván cikkében kontextusba helyezte Molnár Gál írását az 1968-as magyar színikritikai viszonyok között, mégis vádat emel. A kritika íróját 1968 magyar kontextusában elmarasztalja mint feljelentő kritikust:

Nem engedheti meg, hogy egyéni hang ürügyén olyan állításokat kockáztasson meg, amelyeknek az ellenkezőjéről a közönség már az esti előadáson meggyőződhetett. Nem járulhat hozzá a „személyes hang” jogát védve egy régi rosszmemóriás kritikusi magatartás, és az arra rávisszhangzó közhangulat felélesztéséhez, amely szerint: „ha a kritikus ezt írta, bizonyos, hogy éppen az ellenkezője igaz.” Nem teheti, hogy ilyen módon a sajtó iránti bizalmat csökkenti; hogy érzéketlennek mutatkozik az értékekkel szemben és látszatteljesítményeket ruház fel értéktartalommal. A politika, a művelődéspolitikai ma a szavak hiteléért küzd. Ez eszmei harc, melyben a kritikusé reprezentatív feladat. Az ő helye a valóság fanatikusai között van. Soraival segítheti az „úgyis minden másképp van” rosszízű hiedelmet megszüntetni. Ha ezt a hivatását megtagadja, nemcsak munkája értelmével kerül szembe, hanem azzal a politikával is, amelyet minden bizonnal szolgálni vél.⁶²⁰

Tehát a *Film Színház Muzsika* újságírója Molnár Gál Pétert nem azon az alapon vádolja meg feljelentéssel, hogy az uralkodó ideológia értékrendje felől marasztalja el az előadást. Molnár Gál értékítéletét nem tartja Sándor Iván szavahihetőnek, és utal rá, hogy az előadás vitán felül jó volt. Egy interjúban Gábor Miklós, az előadás egyik színésze védi meg saját előadásukat. Elmeséli, hogy talán Ádám Ottó maga sem tudott róla, de Moszkvában is műsoron van egy, az övékhöz hasonló új értelmezés az *Éjjeli menedékhely*ről: mert az ottani bemutató is pont Luka szerepét állította a középpontba.⁶²¹ Gábor Miklós az egyetlen, aki felhívja a figyelmet az egyes szám első személy fontosságára a véleményalkotásban. Szintén ő nyilatkozza saját alakításáról: „Ez az utolsó pár perc remek.”⁶²²

Tanulságos az a megfogalmazás is, amelyről Mihályi Gábor egyik hozzászólása árulkodik. Pándi Pál az előadást védelmező írásával Mihályi nem vitatkozik, nem is

⁶¹⁹ Sándor Iván i.m. 3.

⁶²⁰ Sándor Iván i.m. 3.

⁶²¹ Interjú Gábor Miklóssal. 1968. 12. 29. 1–5. Éjjeli menedékhely-dossier, OSZMI Archívum.

⁶²² Gábor Miklós: *Néhány szó – néhány percről*. Éjjeli menedékhely-dossier, OSZMI Archívum.

ellenvéleményt fogalmaz meg, hanem úgy fogalmaz, hogy „helyreigazítja”⁶²³ azt. **A tények szférájából kölcsönzött szóhasználat a színikritikát az objektív igazságok tartományába helyezi.** A „pártos” kritika-felfogás is inkább tekinthető hírközlésnek, mintsem kritikának. Hiszen éppen a műfaj eredendő szubjektivitását, az ízlésítéletet illetve a többféle nézőpont lehetőségét vonja ki a műelemzésből: erre utal az a már említett tény is, hogy még a hatalmas centrumtól távoli újságíró, Sándor Iván sem tartja valószínűnek a lehetőséget, hogy Molnár Gál Péternek más lett volna az ízlésítélete egy általa – és szerinte a többség által is – jónak vélt előadásról.

De vajon mégis mi készíti Molnár Gált arra, hogy feljelentéssel próbálkozzon egy támogatott alkotó esetében? Vajon cikkét megrendelésre írta? Ez az Ádám Ottó mellett összezáró sajtó és Ádám Ottó védett személye miatt is aligha valószínű. De akkor vajon miért próbálja meg Molnár Gál Péter a kor nyelvén felerősíteni esztétikai nemtetszését? Mivel aligha feltételezhető, hogy Molnár Gál ne tudta volna felmérni a feljelentés hiábavalóságát, beszédes lehet a kortársak magyarázata is: Koltai Tamás szerint Molnár Gál „személyeskedik” és valamiért haragszik Ádám Ottóra, talán mert nem vette oda a Madách Színházba feleségét, Ronyecz Máriát:

A feljelentő kritikák másik része személyeskedés. MGP *Éjjeli menedékhely*-kritikája például 1968-ban keményen bírálja Ádám Ottó előadását, amire látszólag semmi oka, igaz, hogy szerintem sem volt jó előadás. A cikk számomra arról szól, hogy MGP fárad, cinikus. Ezzel azonban semmi bajt nem okozott Ádám Ottónak, aki nem volt marxista, de Aczél imádta.⁶²⁴

A pszichológiai aspektus helyett talán ez esetben is termékenyebb lehet a kérdéselvetés, hogy vajon hogyan módosítja a denunciálás értelmezését a tény, hogy a feltételezett „vádolt” státusza támogatott? Kérdés az is, mi különbözteti meg Molnár Gál Péter retorikáját a pártlapban a korszak azon kritikusainak hangvételétől, akik vele együtt szintén emlegetik Ádám Ottó színházának kiüresedését. Létay Vera is hozzászól a vitához. Az addigra művészeti címszavak mögé rejtett eszmei polgárháborúba visszacsempészi az esztétikai szempontokat, amikor azt állítja, hogy Ádám Ottó színháza addig finomodott, amíg egyszer csak sterilizálódott, és az a „deheroizálás,”⁶²⁵ amelyről kritikájában Mihályi Gábor ír (aki Luka alakjában Camus-kritikát vél felfedezni), szerinte csupán póztalan, steril és hatástalan. Interjúnkban Koltai Tamás egyenesen azt állította, hogy Ádám Ottónak azért engedélyezték

⁶²³ Mihályi Gábor: Gorkij tegnap és ma. *Ország-Világ*, 1969. 03. 471.

⁶²⁴ Melléklet: interjú Koltai Tamással.

⁶²⁵ Mihályi Gábor i.m. 473.

egyébként tiltott drámák bemutatását is, mert tudták, hogy a végeredmény tökéletesen rendszerpárti és ártalmatlan lesz.⁶²⁶

Ezzel összefüggésben Létay Vera előbb említett kritikájáról azért is érdemes beszélni, mert miközben elmarasztalja az előadást, az olvasónak mégsem jut eszébe feljelentéssel vádolni. Nemcsak az adminisztratív következmények hiánya, vagy a „vádlott” politikai státusza miatt. Hanem azért sem, mert a Létay és a Molnár Gál-kritikákat egymás mellé helyezve, még jobban kiütözköznek a negatív kritika és a feljelentés nyelvezetének különbségei. Míg Létay esztétikai, addig Molnár Gál eszmei szempontok szerint érvel, és a két cikk következtetése is eltérő: Molnár Gál erkölcsileg vonja felelősségre a „rossz” előadás rendezőjét, Létay viszont esztétikai értelemben marasztalja el, elsősorban nem Ádám Ottót, hanem az előadást. De vitatkozik is egymással a két kritika: Molnár Gál dicséri azt a sterilitást, amit Létay Vera „megmerevedett, póznélküli intellektualitásnak”, „öncélú puritanizmusnak”, a „szigorú tisztasági fürdőben a valós színeket is lemosó” rendezésnek lát.⁶²⁷ „Hogy az előadás keményebb hangütésre törekszik, gyorsabb, kevésbé részletező játékra, és hogy igyekszik kikerülni az érzelgős nyafogást: mindezt örömmel fogadjuk” – írja.⁶²⁸ Más tehát kettejük problémája: Molnár Gál kritikája az ellen tiltakozik, azt vonja kétségbe, hogy ma szabad „felnagyítani a kiúttalanság motívumait, vezérhanggá tenni a megkeseredett hangokat.” Tehát az elkövető bűne itt ideológiai jellegű: a pesszimizmus. De úgy tűnik, abban a két kritikus egyetért, hogy az előadás esztétikai értelemben összességében: „ártalmatlan”. Ekkoriban mindenestre már le lehet írni azt a jogos vádat is a kritikával szemben, hogy a szocialista kritikából feltűnően hiányoznak az esztétikai szempontok (Létay Vera).

Bár a kortárs olvasó ezzel még nincs tisztában, 2017-ben e kritika olvasatán mindenképpen változtat, hogy már tudjuk, Molnár Gál Péter 1963-ban aláírja a III/III-as ügyosztály beszerzési nyilatkozatát, egyaránt lehetőségében áll feljelenteni kortársait a nyilvánosság előtt és a nyilvánosság mögött. Ráadásul Molnár Gál éppen a pártlap munkatársa 1961–78 között: természetesen különbségek figyelhetők meg jelentései és kritikái között – melyek ezek? Egyik jelentésében éppen maga a fifikás Molnár Gál érvel leghatásosabban a saját maga alkalmazta szempontrendszerrel szemben:

...legfőbb kifogásként az merült fel a Műv. Min.-ben a darab ellen, hogy a Horthy-rendszer és a felszabadulás utáni szakaszok közé egyenlőségjelet tesz a darab. Ez a

⁶²⁶ Melléklet: interjú Koltai Tamással.

⁶²⁷ Létay Vera: Vigasztaló hazugságok. *Élet és Irodalom*, 1969. 01. 04. 8.

⁶²⁸ Molnár Gál Péter: Éjjeli menedékhely. *Népszabadság*, 1968. 12. 15. 8.

kifogás érthető és jogos volna, ha egy történelmi munka vagy egy tanulmány volna a téma. A művészet sajátos szférájában azonban nem áll meg a kifogás, mivel a kisemberben leképződő látomása ez a történelemnek...⁶²⁹

Ezek után olvasva Molnár Gál Péter kritikáját, az írás rögtön nem meggyőződésesnek, hanem tendenciózusnak hat, mert ha ezt a kritikus ilyen jól látja, miért vádolja mégis nihilizmussal Ádám Ottót a kiüresedés esztétikája helyett? Jelentéseiben Molnár Gál azt írja Ádám Ottóról, hogy „begubózik egy harminc, negyven évvel ezelőtti játéktílusba, a Sztanyiszlavszkij-féle színpadi illuzionizmus stílusába, makacsul ismételteti, egyre kevesebb meggyőződéssel és mind kisebb meggyőzőerővel ennek a stílusnak az időszerűtlen vívmányait.”⁶³⁰ A *Népszabadság*-kritikában pedig ezzel a meggyőződéssel összehangolhatóan arról ír, hogy a kritika sokáig mentegette Ádám Ottót, ahelyett, hogy a nyilvánossággal segítette volna reális önértékelését. De Molnár Gál kritikája nem, paradox módon csak a jelentései tartalmazzák a kritikus esztétikai benyomásait Ádám színházáról: „Minduntalan Brechtre akarja ráhúzni az illúziószínpad megjelenítésének eszközeit vagy Büchnerhez fordul, holott mindkét német szerzőnek rosszul áll ez a fazon.”⁶³¹ Ha viszont ezt az esztétikai problémát jelentései alapján Molnár Gál is ilyen jól látja, vajon miért ideologikusan érvel most tárgyalt kritikájában?

A Luzsnyánszky-dosszié szemelvényei alapján talán mélyebben megérthető Molnár Gál Péter vélekedése Ádám Ottóról. Jelentésében a szerző Ádám és Vámos László közös Madách Színháza kapcsán „művészi csődöt” emleget, és azzal vádolja az irányítást, hogy a problematikus darabok eltanácsolása a műsorrendről kockázatmentes színházati eredményezett. A Luzsnyánszky dosszié a szocialista kritika saját elveit fordítja a rendszer ellen, amikor a cenzúra kritikájáról beszél.

Miután az irányításban főként szubjektív elemek döntenek, kétségessé teszik ennek az irányításnak a jogosságát. Kérdéses, hogy a jelenlegi formák helyett nem kellene-e többet bízni a művészeti élet harcaira és közönségére? Értem ezen azt, hogy a rossz és a hamis elvérzik, a közönség körében vagy a kritikák alatt, vagy a jó művek hatásával szemben. Nem kellene-e nagyobb autonómiát biztosítani a művészeti területnek, bízva abban, hogy az ellenséges tendenciák a napi harcban, viták és cikkek, ellenalkotások

⁶²⁹ Luzsnyánszky Róbert: Örkény István: Pisti a vérzivatarban. 1970. január 8. M – 37960, ÁBTL 3.1.2. In: Fonyódi i.m. 132.

⁶³⁰ Luzsnyánszky Róbert: A Madách Színházról. 1967. május 2. M – 37960, ÁBTL 3.1.2. In: Fonyódi i.m. 84.

⁶³¹ „Kezdjük ott, hogy a színház két vezető rendezője, Ádám és Vámos egy művészetpolitikai tévedés, káderpolitikai rossz számítás és azért, mert a színházak adminisztratív rosszul vannak összeszervezve: egy színházhoz kerültek. Pedig kettejük stílusa, színházművészetről vallott elveik, és gyakorlatuk: kizáró. Mindkettejüknek helye van a nap alatt, de egy másik színháznál.” 1967. máj. 2. Fonyódi i.m. 83–84.

küzdelmében pusztuljanak el, s nem egy adminisztratív gesztus következtében, amely nem pusztít el, hanem mártíromságot teremt és reklámot csinál.⁶³²

E dossziéről elsősorban Spiró György írásainak köszönhetően⁶³³ vált elfogadottá az a megközelítés, hogy a benne található jelentések többsége nem elvetemült írás, bár ehhez muszáj hozzátenni, hogy az ügynök sosem tudhatja biztosan, mivel árthat. De Molnár Gál jelentés formájában benyújtott értékelései gyakran valóban élnek azzal a stratégiával, hogy szembesítsék a rendszert annak hátrahagyott elveivel (éppen ellenkezőleg tehát, mint az önkéntes feljelentők). Ehhez képest Molnár Gál nyilvános színikritikáinak lényegi vonása az ellentmondásos-ironikus nyelvezet, amelynek járulékos hozadéka, hogy az utókor olvasójaként végképp nem könnyű megállapítani, mit is gondol a kritikus valójában.

Vajon minek szól a nihilizmus-vád a Gorkij-bemutatóban? Talán a Létay-kritikában is emlegetett radikális eszköztelenségnek, a hatásokról is lemondó, kiüresedett stílusnak, a naturalizmussal való végletes leszámolásnak? De nem ez van odaírva, így csak találgatni lehet. Az írás szövege alapján úgy tűnik, hogy Molnár Gál vagy személyeskedett, vagy pedig Ádám Ottó kiürült esztétikájú előadásait „bosszulta meg” övön aluli, vonalas cikkében. Mivel talán ezen a ponton elégette meg, hogy e kiüresedést egészen odáig nem tette szóvá a kritika (így ő sem).⁶³⁴ Írása hangvételével szándékosan vagy szándékolatlanul folytatott egy régebbi hagyományt, de a „vádlott” megválasztása már egészen újszerű. Kritikájával pedig rossz hírbe keverte a kritikát és talán rossz hírbe „áldozatait” is, de tényleges veszélybe nem. Molnár Gál Péter messze nem képviselt akkora hatalmat, mint Pándi, Király vagy Nagy Péter, de munkássága alatt a nem független sajtó pártlapja kritikusaként időről-időre utoléri a gyanú, hogy esetleg feljelentő kritikákat írt. Ennek oka azonban összetett és részben változó volt. Egy, a mostanitól különböző példát képez a következő esettanulmány 1971-ből.

⁶³² Luzsnyánszky Róbert: BOJÁR IVÁN-ról. 1965. szeptember 24. 4/6-1722. In: Fonyódi i.m. 54–55.

⁶³³ Spiró György: M.G.P. In: *Válogatott esszék*, 1979–2016. Budapest, Magvető, 2016. 254–263.

⁶³⁴ „Talán élesebben fogalmazunk a szokottnál. Ennek oka egyrészt rossz lelkiismeretünkkel magyarázható. Túl sokszor és túl sokáig mentegettük Ádám balsikereit, ahelyett, hogy a kritika nyilvánosságával próbáltuk volna meg ráébreszteni arra, hogy kifáradt és munkájában sok az üres rutin. Éles fogalmazásunk másik oka pedig, hogy a rendező művészi válsága – amelynek mélypontja ez az előadás – csak átmeneti és nemsokára ismét magas színvonalon fog működni.” Molnár Gál Péter: Éjjeli menedékhely. 8.

9.2. A hatalmi kollaboráns mint ellenség II.

A Magyar Nemzet följelenti a pártlapot? (Vámos László: *Ó, azok a szép napok!*, 1971)

MGP és Beckett – Fordított „feljelentés”

MGP és Beckett

A kortárs kritikusok a kollaboráció vádjával illetik Molnár Gál Pétert, akinek kritikája Beckett *Ó, azok a szép napok!* című Madách-stúdióelőadásáról (Thália Stúdió) január 3-án jelenik meg a *Népszabadság*ban.⁶³⁵ Nem sokkal később megérkeznek a válaszcikkek is: elsőként január 11-én Ungvári Tamás a *Magyar Nemzet*ben,⁶³⁶ majd Létay Vera január 24-én az *Élet és Irodalom*ban,⁶³⁷ Demeter Imre a *Film Színház Muzsikában* január 16-án,⁶³⁸ Major Ottó január 19-én színházi levelével a *Tükör*ben⁶³⁹ vádolja meg feljelentéssel Molnár Gál Pétert. A fordított feljelentéstömegre Molnár Gál a következőképpen reagál:

És még valamit, nem is lényegtelen. Már a cikk megjelenésének másnapján Ungvári Tamás a Magyar Nemzetben – ha jól hámoztam ki fogalmazásából – „lerendőrozott.” Közlekedési rendőrnek titulált, mert úgy találtam, hogy Beckett rossz helyen parkíroz a körúton. A már említett három másik kritika indulataiban ugyanez visszhangzik. Aggodalmuk érthető: azért szisszentek fel érzékenyen – azt hívné, hogy Beckettet bántom, pedig csak egy rossz előadásról volt szó –, mert attól féltek, hogy adminisztratív megtorlás követi dolgozatomat. Pánikhangulatuk forrása, hogy még mindig dolgoznak, úgy látszik, a régi, megszokott, rossz érzések, nem tudnak belenyugodni abba, hogy 14 éve ebben az országban nyugodtan lehet kritikát írni annak veszélye nélkül, hogy alkotóművészt vagy a művet bármiféle méltánytalanság érné. (A kritikusnak gyakrabban koppintanak az orrára).⁶⁴⁰

A pártlap és a vonalas nyelvezet kontextusa tehát egy szűk értelmiségi kör olvasóiban létrehozta a korszak negatív beidegződéseinek köszönhetően a feljelentő kritikai olvasatot. Első olvasásra valóban könnyen fennakadhat az olvasó a kritika vonalas nyelvezetén, amely az uralkodó ideológia nyelvén támad meg egy Beckett-bemutatót. De a pártlapban kötelező nyelvezet kijátszására kifejlesztett kettős beszéd sajátosságait még pontosabban megfigyelhetjük, ha ismét összeolvassuk Molnár Gál Péter színikritikáit egyes jelentéseivel. Az eredmény: nem egyszerű önellentmondás, hanem egy bonyolult, néhol ideologikus

⁶³⁵ Molnár G. Péter: *Ó, miért épp ezek a szép napok?* *Népszabadság*, 1971. 01. 08. 7.

⁶³⁶ Ungvári Tamás: *Ó, azok a szép napok!* *Magyar Nemzet*, 1971. 01. 10. 11.

⁶³⁷ Létay Vera: Mindennek ellenére. *Élet és Irodalom*, 1971. 01. 16. 12.

⁶³⁸ Demeter Imre: *Ó, azok a szép napok!* *Film Színház Muzsika*, 1971. 01. 16. 10.

⁶³⁹ Major Ottó: Színházi levél. *Tükör*, 1971. 01. 19. 13.

⁶⁴⁰ Molnár Gál Péter: Beckett és akinek kell. *Népszabadság*, 1971. 01. 24. 7.

nyelvezettal dolgozó, érvényes megállapításokban is bővelkedő, de a kritikus valódi álláspontját titokzatosan rejtegető (reményeim szerint azt mégis felfedhető) kritikai nyelvezet. Miközben – mint azt a 9.1 alfejezetben az imént láttuk – Molnár Gál jelentései nagyobb mértékű szólásszabadságról árulkodnak, mint kritikái:

A művészeti szabadság a stílusirányzatok terén is szükségeltetik, mivel (Törlés az eredeti iraton!) bizonyos fejlődési periódusokat nem lehet a művészetben egyszerűen átugorni. Az „izmusoknak” az ötvenes években történt (Törlés az eredeti iraton!) tiltott gyümölcsszerűsége, az ötvenes évek tökéletesen egészségtelen művészeti helyzete okozta azt, hogy bizonyos stílusesemények harminc, negyven évvel ezelőtti kísérleti állapotban rekedtek meg. (...) Ezek a vegytiszta állapotukban sokszor burzsoá tartalmú stílusok megtermékenyítik a szocialista művészeteket is, negatív vagy pozitív módon. Szerepük nélkülözhetetlen. Türelem kell ahhoz, hogy beérjenek művekké a kísérletek. Érzésem szerint egyetlen experimentális műnek sincs akkora társadalmi jelentősége, mint amilyen károkat okoz a művészeti életben az a beavatkozás, amely ezt el akarja adminisztratív úton tüntetni.⁶⁴¹

Ehhez képest ugyanaz a szerző írja a *Népszabadság*ban szintén a stíluspluralizmusról:

Évek óta sürgetjük a darabválasztásoknak, a színházi arculatoknak végiggondoltabb, felelősségteljesebb és eltökéltebb kialakítását. A mostani körüti Beckett jó példának látszik arra, hogy nem lehet Beckettet átemberesíteni.⁶⁴²

Az itthon sokáig betiltott Beckettről tehát Molnár Gál radikálisan másképp nyilatkozott nyilvános és nyilvánosság mögötti jelentéseiben. Kritikáját arra futtatja ki, hogy „Beckett drámai formája idegen és szervíthetetlen (sic!) a mi életünkhöz.” Ezzel szemben jelentéseiben újra és újra azt bizonygatja, hogy a változatos „burzsoá” stílusokat még időben, azok keletkezése idején be kellett volna engedni a magyar színházba, hiszen „csak egy szűk elitréteg” színházáról van szó, úgysem lett volna komoly politikai, viszont annál nagyobb esztétikai jelentősége.⁶⁴³ A színkritikus – ahogyan azt részben az előző alfejezetben is láthattuk – a Madách Színház szétbomlását is a külföldi dráma mesterséges visszafogásával magyarázza.⁶⁴⁴ Jelentéseiben újra meg újra azt állítja, hogy a nyugati experimentális drámák esetében az adminisztratív beavatkozások okolhatóak azért, hogy a magyar színház máig is „tizenkilencedik századi grammatika szerint beszél és sok esetben ezért képtelen korszerűbb

⁶⁴¹ BOJÁR IVÁN-ról. In: Fonyódi Péter (szerk.) i.m. 56.

⁶⁴² Molnár Gál Péter: Beckett és akinek kell. 7.

⁶⁴³ Luzsnyánszky Róbert: Színházi területről. 1964. május 7. M – 5/6-907. In: Fonyódi i.m. 16.

⁶⁴⁴ Luzsnyánszky Róbert: Madách Színházról. In: Fonyódi i.m. 85.

gondolatokat, korszerűbb tartalmakat kifejezni”,⁶⁴⁵ „romantikus iskolán csiszolódott színészekkel” dolgozik, akik „képtelenek értelmesen tolmácsolni intellektuális szöveget, képtelenek visszafogottabb, fegyelmezettebb játéktílusra.”⁶⁴⁶ Ezért „a stílusstréning”⁶⁴⁷ hiánya miatt bukott meg például, jelentése szerint, Lunacsarszkij *Don Quijote feltámadása* című „bonyolultabb, intellektuális felkészültséget igénylő” darabja. Molnár Gál jelentésében „felesleges óvatoskodásnak”⁶⁴⁸ nevezi az irányító szervek tiltó reflexeit és megjegyzi, hogy így a színházi vezetés minden „rázósabb” vállalkozástól el fog határolódni. „E nélkül pedig érdekes, vonzó, aktuális és szenvedélyes színházunk nem tud kialakulni.”⁶⁴⁹ Ugyanígy érvel Molnár Gál a betiltott kortárs magyar darabok engedélyezése, pl. Örkény István *Pisti a vérzivatarbanja* érdekében.⁶⁵⁰

Akkor vajon miért ez a látszólagos szembenállás a *Népszabadság*-kritika és a jelentések szemlélete között, és miért a tényleges különbség a két „műfaj” nézőpontja és nyelvezte közt? Miért képviseli Molnár Gál a nyugati dráma bemutatásának érdekeit jelentéseiben, és miért tanácsolja el Beckettet a magyar színpadról a *Népszabadság*ban? Könnyen belátható, hogy a nyilvános és a privát szféra elválasztására, tehát a polgári társadalom és a kapitalizmus alapvető distinkciójára épülő Kádár-rendszer viszonylagos privát szabadsága a nyilvánosság és a nyilvános diskurzus totális uralásán alapult. Ezért az a Molnár Gál Péter, aki Luzsnyánszky néven egészen nyíltan bírálhatja jelentéseiben a hatalmat azért, mert számos nyugati, új darab nem jutott el időben a magyar színházba, és ezért nem tudta azt megtermékenyíteni és befolyásolni sem, a pártlap kritikáiban MGP néven, váratlanul vonalas – ugyanakkor kettős nyelvet alkalmazó megfogalmazásra kényszerül.

Olvassuk figyelmesen! Támadni látszik az értelmiség rétegszínházát, amelyet egyébként egyes jelentéseiben is „sznobcsemege”⁶⁵¹ nevez. És bírálja az *Ó, azok a szép napok!*-at színre vivő Vámos Lászlót azért, mert ellentétben a darab ősbemutatóját jegyző Jean-Luis Barrault rendezővel, aki a „teljes pesszimizmustól” a „tömegeknek szóló erőteljes látványosságig” tartó utat jár be, Vámos (a cikkben nem szereplő, nyilvánvaló okokból) a dráma születéséhez képest tíz évvel később fordul az „elsivárosodás” színháza felé. A kritika egyik fő jellegzetessége, hogy bátran működtet olyan érveket, amelyekről nyilvánvaló, hogy nem a rendezőn múltak, hanem a színházi irányítás következményei. Mint például az elkésett

⁶⁴⁵ Luzsnyánszky Róbert: Színházakról. 1966. július 18. M – 4/6-1686. In: Fonyódi i.m. 78.

⁶⁴⁶ (A jelentés adatait a könyv nem közli). Fonyódi i.m. 48.

⁶⁴⁷ Luzsnyánszky Róbert: Színházakról. In: Fonyódi i.m. 78.

⁶⁴⁸ Luzsnyánszky Róbert: Színházi területről. In: Fonyódi i.m. 16.

⁶⁴⁹ Luzsnyánszky Róbert: Színházi területről. In: Fonyódi i.m. 16.

⁶⁵⁰ Luzsnyánszky Róbert: Örkény István: Pisti a vérzivatarban. In: Fonyódi i.m. 132.

⁶⁵¹ Luzsnyánszky Róbert: Színházakról. In: Fonyódi i.m. 78.

magyar ősbemutató, vagy az érv a színház elhatárolódására saját bemutatójától: „hiszen nem rendes színpadukon, hanem éjszakai stúdióelőadásban mutatták be.”⁶⁵² Az érvelés más pontjain is érhetik az olvasót meglepetések, például a díszlet nyilvánvaló túlinterpertációjával kapcsolatban, ahol a kritika meglehetősen bonyolult közlést tulajdonít a színpadképnek: „Képzőművészeti eszközeivel azt mondja a szimbolikus tér, hogy véleményünk szerint Beckett egy részizagságot növesztett-torzított általános érvényűvé.”⁶⁵³

A kétségtelenül abszurd és részben vonalas érvelés mögött azonban egy jogos szakmai észrevételt találunk. Ezt azonban a korabeli olvasó elől elrejtik a gyanakvás azonnali reflexei. A kritikából kiderül, hogy a szerzőnek egyértelműen nem tetszett az előadás, a fenti két sor egy elmarasztaló kritika zárlata. De vajon mi a kritikus lényegi problémája? Hogy Beckett embertelen, vagy hogy a magyar színház megpróbálta áttemberesíteni? Hogy probléma-e Molnár Gál számára Beckett „embertelensége” ennek kérdését a pártlap kritikusa e cikkében nyitva hagyja: lehetőséget kínálva a korabeli kritikustársadalomnak arra, hogy feljelentésként olvassák sorait, és sorra védjék meg az előadást. A kritika, ha nem is állítja, hogy az *Ó, azok a szép napok!* rossz dráma, de azt igen, hogy „embertelen” (tehát a szocializmustól idegen), ez pedig a korban vádemelésnek is olvasható, miközben Beckett kétségtelenül igaz! Azonban ha alaposan elolvassuk Molnár Gál kritikáját annak kifogása elsősorban nem Beckett „embertelensége”, hanem az, hogy a magyar színház mégsem embertelennek ábrázolta: e rendezői döntés pedig a kritikus szerint erkölcsileg igenelhető, legfeljebb esztétikai értelemben problematikus.

Tehát Molnár Gál értékítélete erkölcsi értelemben felmenti az alkotókat, nem vádolja őket erkölcsi-politikai hibával, miközben Beckett „embertelennek” bélyegzése lehetőséget ad a kritikus számára, hogy a pártlap nyelvén megfogalmazza esztétikai természetű problémáit: rendező és darab egymástól való idegenségét. Kétségtelenül előfordulhat, hogy írásával gyanúba keveri az éppen csak, hogy elfogadottá váló Beckettet. De nem az alkotókat! Figyeljük:

Erre nemcsak Beckett nem alkalmas – hanem, és erre élesen figyelmeztet most ez a művészi félrefogás – úgy látszik nem alkalmas semmi olyasféle dráma, amelyik erősen idegen a színházi alkotók világnézetétől. (...) Bolondul ellentmondásos helyzet támadt így – írja – a kritikusnak kell megvédelmeznie a színháztól Samuel Beckettet.⁶⁵⁴

⁶⁵² Molnár Gál Péter: Beckett és akinek kell. 7.

⁶⁵³ Molnár Gál Péter: Beckett és akinek kell. 7.

⁶⁵⁴ Molnár Gál Péter: Beckett és akinek kell. 7.

Itt tehát az alkotók esztétikai elmarasztalása erkölcsi fölmentéssel párosul. A magyar színház morálisan dicséretes módon nem érti Beckettet: csoda-e, ha ezt a bonyolult konstrukciót az egyszerűség kedvéért mindenki feljelentésként olvassa? De Molnár Gál írásának egy mélyebb, bújtatott rétegében réges-régen nem Beckettről beszél, hanem a személyes önkifejezés és a rendezői szemlélet hiányát kéri számon az irodalmi hagyományokat követő magyar színházon. Ennek a kritikának a „meghallásában” is segíthet, ha hozzáolvasunk néhány jelentést. Beckett *Godot*-jának ősbemutatóját az itthon betiltott drámák engedélyezésének történetében paradigmaticus bemutatóként tartja számon a bemutatóval kortárs kritika. Luzsnyánszky éppen ellenkezőleg, csekély jelentőségét emeli ki, hiszen szerinte nem volt jó előadás, és ezért nem tudta végrehajtani azt a paradigmaváltó, megtermékenyítő hatását, amelyet az abszurd színház a külföldi színpadokon, természetellenesen vissza nem tartott irányzatként jelteni tudott. Feltehetően az előadás rétegjellegét és a bemutató esztétikai hiányosságait azért is hangsúlyozza a jelentés, hogy a tiltás jelentőségét a hatalom szemében csökkentse, hiszen többek közt elmagyarázza, hogy Beckett színháza ott sem tömegszínház, ahol értőn viszik színre. De a jelentés fő problémafelvetése túlmutat a „visszatartott” drámák problémáján:

A rendezők legtöbbszörnek nincs önálló koncepciója, egységes világszemlélete, a világról művészi látomása. Röviden: nincs mondanivalójuk. Nem akarnak előadásaik, rendezéseik révén semmit közölni a társadalommal, nem akarnak beleavatkozni az életébe, nevelni azt.⁶⁵⁵

Amikor tehát Molnár Gál Beckett-kritikájában arról ír, hogy nem lehet jó előadás abból a drámából, amely idegen az alkotók világnézetétől, akkor elválasztja egymástól a drámát és az előadást. És az irodalomközpontú magyar színikritikai hagyományokkal ellentétben a Magyarországon még a korszakban is vitákkal kísért, holott akkoriban már régóta létező trendet, a rendezői színházat, a színház és a színházi előadás emancipációs törekvéseit képviseli. Ezért bírálja a magyar színház rendezői gyengeségeit. Az előadást kritizálja a vonalas kritika nyelvezetén, amely Beckett drámájának erkölcsi feljelentésén keresztül megvédi (erkölcsi értelemben) azokat az alkotókat, akiket esztétikailag (veszélytelenül) elmarasztal. Miközben egyelőre nyitva hagyja a kérdést, lehetséges volna-e álláspontja szerint jó egzisztencialista előadást is létrehozni, állítani szigorúan csak annyit állít, hogy Vámos Lászlónak, Tolnay Klárinak, illetve Beckettnek nincs közük egymáshoz.

⁶⁵⁵ (A jelentés adatait a könyv nem közli.) Fonyódi i.m. 49.

A színikritikai nyilvánosság a vonalas nyelvezet szótárából kölcsönzött kritikát annak ellenére zsandárkritikának olvassa, hogy Létay Vera kivételével mind egyetértenek Molnár Gállal abból a szempontból, hogy a bemutató nem volt erőteljes. Kritikáját Létay egyenesen azzal zárja, kimondatlanul is Molnár Gál kritikájára reflektálva, hogy:

...nem valószínű, hogy a Madách Színház próbatermében tartott éjszakai stúdióelőadáson a nyakig elföldelt dráma különösebben veszélyeztetné a szocialista színházművészetet. A nagyszínházak limonádédömpingjéről (rendes, hétórai kezdettel) már nem merném ugyanezt elmondani.⁶⁵⁶

A meglehetősen vonalas nyelvezeten író Pályi András írásában pedig, egyik metaforájában Tolnay „drámai ütközetet vív a filozófus Beckettal az emberiség védelmében.”⁶⁵⁷

Fordított „feljelentés”

Ahogy arról már volt szó, először Ungvári Tamás gyanúsítja meg feljelentő kritika írásával Molnár Gált *Éjjeli menedékhely*-kritikája befejező soraiban: „A kritikus nem közlekedési rendőr, hogy igazoltassa a körúton parkoló Beckettet, ha éppen nem a tilosban várakozik fölfedezésére és elfeledésére.”⁶⁵⁸ Ungvári két évvel később Koltai Tamást is megvádolja a *Hogyan játszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégjátéka után?* című cikkért, úgy értelmezve, hogy Koltai igazságtalanul bírálja a magyar színészeket. (8. fejezet). Igaz, hogy 1973-ban már fordítva: Ungvári a hivatalos nyilvánosság felé címezi a Koltait illető vádak és olyan szerzők mellett támadja meg a fiatal kritikust mint Magyar Bálint illetve Kazimir Károly. Jelen esetben viszont a vád Molnár Gál Péterrel szemben éppen ellenkezőleg, a hatalmi kollaboráció.

Molnár Gál azonban az előadás színrevivőit nem bírálja erkölcsileg, csak Beckettet. Kritikájának tehát legitim olvasata, hogy maga is rendszerkritika, a magyar színházi rendszer kritikája. A magyar színikritika hagyományosan – és előfordul, hogy még 1971-be is – a drámaíróval azonosítja az előadást, és nem veszi figyelembe, ami a színpadon történik. A hatalom aligha kérhetne számon bármit ezen a Beckett-kritikán, amely explicite semmit sem állít, amit tilos, és Beckettől azt írja, „szervíthetetlen az életünkhöz”, Molnár Gál látszólag felmondja a leckét. Ráadásul az aggódó írásokra született válaszcikkében egyértelműen

⁶⁵⁶ Létay Vera: Mindennek ellenére. 12.

⁶⁵⁷ Pályi András: Ó, azok a szép napok! *Magyar Hírlap*, 1971. 01. 09.6.

⁶⁵⁸ Molnár Gál Péter jelentéseiben pozitív képet rajzol Ungvári Tamásról: Fonyódi i.m. 159.

elhatárolódik Beckettől, valamivel egyértelműbbé téve korábbi, enigmatikusan kifejtett véleményét (valószínű, hogy Beckettet leginkább azért nem kedveli – ahogyan a jelentéseiben írta – mert darabjait sznobériának tartja):⁶⁵⁹

Beckett: rossz utat mutat. Kilátástalannak látja a jövőt. (...) ...nem az ember feltartóztathatatlan előregezéséről és haláláról beszél, hanem az emberiség feltartóztathatatlan előregezéséről és pusztulásáról.⁶⁶⁰

Vagyis itt Molnár Gál előveszi a Pándi-kritikákban gyakran alkalmazott régi érvet az absztrakt ábrázolás tilalmáról, amely ábrázolás egybemossa különböző társadalmi berendezések kritikai reprezentációit, és amelybe ezért a szocializmus kritikája is belelátható. Innen nézve érthető Létay Vera apologetikus vitacikke,⁶⁶¹ amelyben a kritikus megjegyzi, hogy számára nem érdekes, mennyire mélyült el Tolnay Klári az egzisztencializmusban. Nem fér hozzá kétség, Molnár Gál elutasítja Beckett drámáit. Ugyanakkor Beckett elmarasztalásán keresztül kritikájának lényegi üzenete éppen nem a kétségtelen Beckett-kritika, hanem a magyar rendezői színház fogyatékoságainak kritikája. **Kritikája a hagyományos drámai megközelítés helyett színházi megközelítést hoz a magyar kritika drámaértelmező hagyományaiba, de mivel a pártlap kritikusa, ambivalens nyelvét még maga a kritikai szakma sem érti.**

Hiszen Beckettet emberivé változtatni, pszichológiai realizmuson keresztül játszani az egzisztencialista drámát, ez tényleg alapvető és radikális félreértése lehetett a színrevitelnek. A kritikus itt a korabeli gyakorlattal ellentétben mégsem azt hangsúlyozza, nem annak a politikai ténynek örül, hogy egy sokáig tiltott darab egy stúdióelőadásban végre bemutatásra kerülhetett, hanem esztétikai minőségérzékére való tekintettel azt kifogásolja, hogy a bemutató alul marad a drámához fűzött elvárásoknak. Semmi se jó neki? Mert nem a drámát, az előadást nézi. Talán az bosszantotta fel ennyire Molnár Gált, hogy Beckett félreértelmezését nem egyszeri esetnek látja, hanem tendenciának: a mindent pszichologizálva olvasás hazai gyakorlatának. Bosszantónak tartja a *Thália-jelenséget*, amely mint írja „kávéházi” színvonalon viszi színre a korábban betiltott drámákat – és mint az

⁶⁵⁹ Molnár Gál kezdettől fogva Major Tamás színháza kapcsán is a cirkusz és a népszínház eszményképéről ír: természetesen ez összecseng a korszak ideológiájával, mégis joggal feltételezhetjük, hogy eszményképe Major Tamás színháza. *Rendelkezőpróba* című könyvében idézi a harmincas évek óta tartó sajtóhadjáratot a Major színháza körül újra lábra kapó harsányság-vita, a klasszikusokat a tömegekhez közelebb vivő játékmódjáról írva. Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 20–41.

⁶⁶⁰ Molnár Gál Péter: Beckett és akinek kell. 7.

⁶⁶¹ Létay Vera: Mindennek ellenére. 12.

„ínyenc” és „betiltott” darabok ősbemutatójának monopol helyszíne, mégis bátor politikai színházként értelmeződik a kortárs színházi közegben:

A Thália műsortervezésében ugyancsak kétszínűséggel találkozunk. Ez úgynevezett „politikai színház”, ahol a politikát elég szűkkeblűen egy kávéházi színvonalon értik. Valóban politikusnak minősíthető bemutatóik mellett azonban viszonylagos népszerűségüket monopolhelyzetüknek köszönhetik. Itt mutatják be azokat a „tiltott” csemegéket, amelyekre évek óta sóvárog egy intellektuális réteg. /Godot, A per, Az ördög és a jóisten/. Ilyen színházat pedig nem lehet elképzelni. Vagy vagy. Nem szemellenzösséget igénylek, hanem határozott döntést egyik vagy másik stílus mellett, egyik vagy másik világnézet mellett.⁶⁶²

Szintén régi vesszőparipája Molnár Gál nyilvános és nyilvánosság mögötti írásainak egyaránt, hogy a magyar színházaknak nincsen profiljuk, profilon pedig, ezek szerint markáns rendezői világnézetet ért, amihez önmagában még kevés egészen különféle esztétikájú, a rendezők világszemléletétől sok esetben távol elhelyezkedő darabok színrevitele, amelyekben az egyetlen közös az, hogy a hatalom számára (különféle, többnyire nem esztétikai okokból) problematikusnak minősültek.

A két eset, amelyek során Molnár Gál kritikája már a második nyilvánosság kialakulása előtt is nem csak feljelentő olvasatot kap, de fordított „feljelentést” is eredményez, összefügg ezeknek a kritikáknak az ironikus, ellentmondásos, a pártlap okán vonalas nyelvezetével, de az utóbbi esetben valami mással is. A színházi szemlélet bevezetése a színikritikában radikális szemléletbeli különbséget hoz az irodalmi-drámai megközelítésmódhoz képest. Végző soron a színházművészet irodalomközpontú és elsősorban előadóművészeti felfogása ütközik ebben a vitában. Közben Molnár Gál a *Népszabadságban* érvelésében és retorikájában egyaránt láthatóan kénytelen magát tartani egyfajta hatalomközeli látszathoz. Bár feltehetően, ha akarna, se válthatna ki e két írásával adminisztratív következményeket, de a továbbra is monopolhelyzetből irányító hatalmi környezetben még szakmatársait is megtéveszti.

⁶⁶² Luzsnyánszky Róbert: Vidéki színházak. 1967. december 12. In: Fonyódi i.m. 94.

Összegzés

Nemrég megrázta az értelmiségi elitet Fodor Géza három posztumusz magánlevele, amelyet annak idején Petrovics Emilnek írt. Legdöbbenetesebb vallomása, hogy bizonyos okok miatt, amelyeknek semmi közük az esztétikához, olyan helyzetben érzi magát, amelyben kritikusként nem teheti meg, hogy értékelhetetlen produkciókról azok érdemtelenségét teljes mértékben feltáró, őszinte véleményt mondjon nyilvánosan. »A maximum, amit megtehetek, és meg is tettem, hogy úgy beszélek ezekről a rendezésekről, mintha művészeti teljesítményekről volna szó.«⁶⁶³

Koltai Tamás, 2012

Amikor először olvastam a dolgozat emblematis esettanulmányát képező „Weöres-pamflet” történetéről, az általa kiváltott indulatokról, egy pályakezdő költő és kritikus átmeneti irodalomszakmai kiközösítés-történetéről –, rendkívül személyesen hatott rám. Mintha kritikai vita helyett egy tárgyalásról, vélemények ütköztetése helyett rendőrségi nyomozásról olvastam volna „nemzeti vagyronrongálás” ügyében”.⁶⁶⁴ A kritika lényegéhez társítom a szakmában még nem otthonosan mozgó, pályakezdő kritikusokra jellemző attitűdöt, amely olykor fölényeskedő, túlzó vagy kategorikus, azonban őszinte és figyelmen kívül hagyja a fennálló értékrend tekintélyeit. Bár tagadhatatlanul szerencsésebb, hogyha többféle nézőpont van jelen egyetlen kritikán belül, ahogyan a nyilvánosság egészében is. Ugyanakkor kritikai pályafutásom alatt még nem találkoztam olyan írással, amely egy előadás minden aspektusát kimerítően tudta volna elemezni, és amely mellett egy másik vélemény ne világított volna rá ugyanazon mű egy másik lehetséges oldalára. Nyilván azért is hatott rám ez a történet erőteljesen, mert akkoriban kezdtem kritikákat írni, és azért is, mert Szilágyi Ákos tanárom volt, és azon kevés személyek egyike, akiket ma is kritikusomnak tekintek.

Gyakorló színikritikusként, színházi-kritikai lapszerkesztőként azonban el kell ismernem, aligha létezik olyan társadalom, amelyben – legalábbis színikritikus és alkotó viszonyát – nem hiperérzékeny viszonyoknak kell elképzelnünk. Meglátásom szerint, a Kádár-kori feljelentő (színi)kritika gyanújának megértése mégsem lehetséges pusztán ezen általános összefüggések alapján. Negatív beidegződésekkel terhelt, monopolisztikusan irányított erőterben a markáns, negatív véleményt megfogalmazó művészetkritikák körül akkor is felmerülhet a feljelentő kritikai olvasat gyanúja, ha a kritikus autonóm ízlésítéletet alkot. A

⁶⁶³ Utalás Fodor Géza „*Nincs két mérce*” címmel a Holmi 2012-es számában közreadott 2004-es leveleire. In: Koltai Tamás: Helené, avagy a ködkép. *Élet és Irodalom*, 2012. szeptember 14. 23.

⁶⁶⁴ Eörsi István szófordulata a pamfletet követő nyilvános vitában: Eörsi István: *Ürügyeim. Élet és Irodalom*, 1975. 11. 15. 9.

tényleges kérdés tehát a feljelentő színikritika hatásmechanizmusát tekintve sosem az, történt-e megrendelés a pártközpontból, mert ha adott körülmények között a cikk ezt az olvasatot kapja, így is - úgy is beindíthatja a feljelentés, ezesetben a cenzúra gépezetét. A Kádár-korszak a sztálini struktúrát „liberalizáló” irányításában is adottak a negatív beidegződések és a centralizált irányítás. Csakhogy egyúttal mély hasadás is képződik a struktúra és az irányítási gyakorlat között, a hatalom nyílt tiltások helyett csendes megoldásokat alkalmaz, a rendőri intézkedések hiánya pedig több esetben „elaltatja” a kritikus arra vonatkozó éberségét, hogy írása adott esetben lehetőséget nyújt a gyanúsításra, visszaélésekre, noha jellemzően inkább az adminisztratív következmények helyettesítésére – a hatalom ideológiai demonstrációra szolgál. A feljelentő kritika nincs ott mindenhol, de mindenütt ott lehet.

Kutatásomban a párt álláspontjával azonosított feljelentő színikritika kontextuális és nyelvpolitikai elemzésén keresztül (hogyan változik meg egy sztálini kultúráirányítási technika 1956 után Magyarországon) arra törekedtem, hogy a közbeszédben megszokott hangsúlyoktól, a politikai centrumtól és a hatalomhoz legközelebb álló „kultúrpolitikus” újságírók felelősségétől, tehát egyfajta személyközpontú elemzéstől eltávolodjak. Hogy a másokon való ítélkezés, felelősségre vonás és a hatalom pszichéjében való egzotikus vájkálás helyett közelebb kerüljünk egy erőter megértéséhez, amely nem csak a „szándékos” denunciátort, hanem az átlagos művészetkritikust is kényszerpályára szorítja, a (szólás)szabadságot korlátozza. (Természetesen nem gondolom, hogy a Kádár-korszak kultúrpolitikai irányítását érintően rendkívüli újdonságokkal tudtam szolgálni. Mindössze annyit tettem, hogy egy mostanáig tudományosan nem vizsgált jelenséget – a feljelentő színikritikát – ezen irányításpolitikára determinálta kontextusba helyeztem.) Úgy gondolom, az 1956–1989 közötti heterogén korszak (színi)kritikusainak és újságíróinak teljesítményét e kényszerpályán belül kell értelmezni és értékelni; amely pályát az említett Szilágyi Ákos egy elmeegógyintézethez hasonlította;⁶⁶⁵ így aztán benne „egészségesnek” mondható viselkedés – feltételezzük bár az érintettek legjobb szándékát – aligha képzelhető el. E korszak kritikusai számára úgy tűnhet(ett), a kritika nem csak az adott keretek között, de eredendően és szükségszerűen a politikai-hatalmi játszmák között tárgyalandó műfaj. Meggyőződésem, hogy a feljelentő színikritika Kádár-kori történetét is éppen így, a realisták jóhiszeműségével, az átlag színikritikus korlátozott szabadságának láthatatlan hálójára felrajzolásával érthetjük meg legjobban. Ez a megközelítés ugyanis szükséges ahhoz, hogy „tettesek” és „áldozatok”

⁶⁶⁵ Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! 361.

valóságidegen és durván leegyszerűsítő ellentétét felülírja. Mert képes elbizonytalanítani a közgondolkodást, amely az elnyomást kizárólag a kizsákmányolás legnyilvánvalóbb fajtáiban, többnyire a közvetlen politikai irányításban határozza meg. Ezért saját maga helyett mások (jellemzően a hatalom) hibáztatásában érdekelt. Így nehezen küzd meg a kritikával: amely reflexek ugyanebben a társadalomban élve sajnos rám is jellemzőek.

Nemrég nyilatkozta egy jeles közszereplő és színházrendező, hogy a színikritika nagy rendezőket „nyírt ki” a szó szoros értelmében, Marton Endrének például „meghasadt a szíve.” Bizonyára van olvasó, aki kontinuitást érez az értekezésben ábrázolt status quo-val, és olyan olvasó is lehet, aki pedig diszkontinuitást. Ma, amikor a hatalommal szemben érdekeiket a legtöbbször esélytelenül hangoztató – mert nem hatalomközeli – (színi)kritikai orgánumok a fennmaradásukért küzdenek egy szűkülő nyilvánosságban, fokozottan igaz az, hogy jellemzően egymással vitatkozunk a nagyobb nyilvánosságtól távol. És ily módon a hasonló világnézeten belül folytatott érdemi vita is gyilkossághoz, testvérgyilkossághoz vagy éppen áruláshoz válik hasonlatossá. Kritikai-ízlésbeli különbségeink tekintélyelvű törzseket alkotnak, amelyekből kiszorulva az egyet nem értő felet a legtöbbször ellenségnek látjuk. Nemrég egy magát liberálisnak valló színházigazgató vett le a protokoll-listáról egy orgánumot, amely saját profiljának megfelelő hangnemben közölt kritikát, illetve interjút a színház egyik előadásáról. Az igazgatói büntetőintézkedés mögött az a gondolkodás húzódik, hogy a színház állami (fenntartói) támogatásának csökkentése a széles nyilvánosságot bevonó, figyelemfelkeltő sajtómegjelenéssel magyarázható. Az pedig már személyes tapasztalatom, hogy olykor a független társulatokkal való szolidaritás belső igénye is nehéz helyzetbe hozza a kritikust: képes-e a terület nehézségeit kizárva csak a műről gondolkodni? Képes-e kizárni tudatából, hogy kritikája megfogalmazásán keresztül egy platformra kerül az uralkodó politikával, amely értékrend értelmében ezek az intézmények nem képviselnek értéket? A magyar kritikát érintő elvárások között az állandó „rendkívüli helyzetekre” való tekintettel kimondatlanul megjelenik a szabad és független újságírás eszméje helyett a bizonyos érdekcsoportok mellett való kiállás, a „magasabb szempontok mérlegelésének” elvárása.

Az 1956 és 1989 közötti magyarországi feljelentő színikritika hatástörténetének egyik legfontosabb tanulsága, hogy Lukács György esztétikájának elutasításával még nem hagytuk fölényesen magunk mögött a színikritika államszocialista múltját és gyakorlatait. **Miközben elítéljük az elkötelezett kritikai múltat, félő, hogy az igazodás, a cinkosság, a kritikához társított Kádár-kori értékek továbbélhetnek a kortárs színházi szakma jelenében – a forrásokat és kedvezményeket (el)osztó hatalomhoz való igazodás formájában. A**

disszertáció annak megértéséhez kíván hozzájárulni, hogy a nem független sajtó és színikritika múltja, a feljelentő kritika gyanújának öröksége milyen következményekkel jár egy társadalomra nézve: hogyan devalválódik a független újságírás mint érték,⁶⁶⁶ hogyan csökken a társadalom kritikaturése. (Ez az értékvesztés természetesen számtalan egyéb társadalmi jelenséggel függ össze, de úgy gondolom, az itt leírtak e probléma kialakulásában fontos résszerepet játszottak). És bár egy disszertációnak ritkán van praktikus haszna, mégis remélem, hogy mindennek tudatosításán keresztül a változtatás szükségességének felismerésében kicsit ez a dolgozat is segíthet.

⁶⁶⁶ „Egy 1993-ban 22 ország újságíró szakos hallgatói körében végzett vizsgálat eredményei azt mutatták, hogy azokban az országokban – pl. Franciaországban, Németországban vagy Brazíliában –, ahol a gyakorló újságírók számára fontosabb az autonómia mértéke, ott már az újságírópályára készülő egyetemisták számára is fontosabb érték ez, mint azoknak a hallgatóknak az esetében, akik olyan országokban élnek, ahol a pályán lévő újságírók számára sem elsődleges fontosságú érték az autonómia.” Vásárhelyi Mária: Újságírók, sajtómunkások, napszámosok. 99

Rövidítések

APB Agitációs és Propaganda Bizottság

ÁBTL Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára

MM Művelődésügyi Minisztérium

MSZMP Magyar Szocialista Munkáspárt

KB Kulturális Bizottság

NEP [Novaja Ekonomicseskaja Polityika] Új gazdaságpolitika a szovjet 1920-as években

PB Politikai Bizottság

RAPP [Rosszijszkaja Asszociacija Proletarszkih Piszatyelej] Ororszországi Proletár Írók Szövetsége.

TKKO Tudományos Közoktatási és Kulturális Osztály

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Mellékletek

Melléklet I.

Beszélgetés Koltai Tamással (részlet)

Noémi, ne úgy képzeld el a feljelentő kritikát, hogy túlbuzgó kritikusok az előmenetelük érdekében feljelentették az előadásokat, ilyenre én nem emlékszem, ilyen nem volt. Voltak persze „güzük,” akik szívesen írtak a pártvonal mellett, de ezek abszolút jelentéktelen dolgok voltak. Nem tudok olyan kritikusról, aki annyira jó fiú akart lenni. Nem jutott el a cenzúráig sem a dolog. Eörsi aztán a nyolcvanas években felállt az Írószövetségben, feltette a kérdést, hogy miért nincsen cenzúra, követelte a cenzúrát. Hiszen ha az nincs, mindenki öncenzúrát gyakorol.

A feljelentő kritikák másik része személyeskedés. MGP *Éjjeli menedékhely*-kritikája például 1968-ban keményen lerántja Ádám Ottó rendezését, amire látszólag semmi oka, igaz, hogy az *Éjjeli menedékhely* nem volt jó előadás. Talán mert Ádám nem vette oda Ronyeczet, MGP feleségét. A cikk számomra arról szólt, hogy MGP fárad, cinikus. Ezzel azonban semmi bajt nem okozott Ádám Ottónak, aki nem volt marxista, de Aczél imádta. A kései Kazimir és Ádám Ottó egyébként olyan darabokat is megrendezhettek, amiket más nem, mert az ő kezükben ezek ártalmatlan dolgok voltak. Ádám Ottó sem rendezett radikális, rendszerellenes előadásokat, pedig egy csomó olyan darabot mutathatott be, amelyeket más nem.

De például Pándi engem is, másokat is nagyon ritkán cenzúrázott, csak akkor, amikor úgy érezte (nagyon ritkán), hogy magát nem tudja megvédeni. Én túl kicsi voltam ahhoz, nem engem kellett megvédenie.

Volt olyan előadás is, amiről nem lehetett írni: például egy Bulgakovról Szolnokon: megírtam, de nem jelenhetett meg. A *Bíborszigetről* van szó (rendezte Babarczy László, 1981. január 16.), ami arról szól, hogy egy elvtárs megnézi, hogyan dolgoznak a pápuai bennszülöttek a színházban, és valaki azt állította, hogy ez az elvtárs az Aczélra van maszkírozva. Ki kellett venni az írást a *Kritika* című lapból.

Ötvenhatról a *Marat/Sade* (rendezte: Ács János, 1981, Kaposvár) kapcsán le szabadott írni, hogy „elveszett forradalom”, mert ezt a francia forradalomra is lehetett érteni. Amikor én próbálkoztam és lebegtetve csak annyit írtam, hogy „forradalom”, Pándi beírta, hogy „francia.” De, ha én olyan hülye lettem volna, hogy beírom ötvenhatot, felhív a Pándi, nem is tudom mit mondott volna. Ötvenhatot egyébként még Pándinak se mondtam, minek őt provokálni. Úgyesen lehetett célozgatni, és azt reméltem, hogy úgy benne maradhat. Engem talán összesen öt előadás taglózott le úgy, mint a *Marat*. Babarczy odajött mellém a büfében,

ahová bementem, hogy valamit igyak rá, és megkérdezte, hogy „ugye nem fogod megírni?” Annyira hülyének tarthatott, de hát nem volt olyan lap, ahol leírhattam volna. Szamizdatban meg lehetett volna írni, persze. A *Marat/Sade*-ről is született egyébként picit elhatárolódó kritika, nem tartom iszonyú nagy bűnnek.

Én csak egyszer tettem rá egy lapáttal. Eörsi *Sírkő és kakaó* című darabjáról nagyon korán írtam a *Népszabadság*ba; erkölcs és hatalom kérdését pedzegettem óvatosan, mert a darab egy eltartási szerződésről szól, és beleírtam, hogy ez egy társadalmi szerződés. Eörsi utólag azt mondta, hogy egyedül én értettem meg, mire gondolt, de az is lehet, hogy más is megértette, csak nem akarta leleplezőleg leírni, és egy kicsit el is kellett a darabtól határolni magam. Akkor nemrég végeztem az egyetemen, szerettem a filozófiát, bár nem voltam filozófia szakos. Pándi ugyan nem mondott erre semmit, de pár évvel később a *Széchenyiről* már én sem így írtam.

Az egyik legnagyobb port felvert írásom Brook *Szentivánéji álma* magyar vendéglőadása után volt. Máig nem tudom, miért, de biztos, hogy meg akartak támadni. A vitafolyamatot megelőzte a Színházművészeti Szövetség közgyűlése, és ott nem tudtak mással foglalkozni, mint az én cikkemmel. Nem voltam bennfentes, de megtudtam, hogy nem Kazimir Károly szólalt fel, pedig nekem először ezt mondták, hanem a veszprémi színház igazgatója. valószínűleg ebből jöttem rá, hogy a szerepeket „kiosztották”, hogy ez a vita meg volt rendezve. Az írásomnak nem volt akkora jelentősége Kazimir számára, hogy válaszoljon. Hosszú vita volt, de csak Ungvári válaszára emlékszem, a szocialista színház védelmében támadott meg, amiért a kapitalista angol színház szisztémáját akarom behozni Magyarországra. Sose tettem szóvá: ha nagyon akarom – bár ez sose jutott még eszembe – ez tulajdonképpen egy feljelentés volt. A többi írásból egy betűre sem emlékszem, Ungvárit viszont többször elolvastam, ez dült fel egyedül. De nem lett semmiféle következménye.

Amikor egy cikk-gyűjteményemben szerepelt egy Ádám Ottó-portré, azzal a címmel, hogy *Ádám Ottó szép színháza*, egy évig nem jelenhetett meg a kötet, mert Ádám színházát szépelgőnek neveztem. A többi írás valószínűleg senkit se érdekelt volna. De ha Aczél kedvencét följelented, magadat jelented fel. A kötet egyik lektora Nagy Péter akadémikus volt, később a Nemzeti igazgatója lett, Székely és Zsámbéki alatt. III/III-as is volt, ezt akkor nem tudtuk, és Ádám Ottó nagy barátja. Ő volt a lektor. Ezt nem lehet megjelentetni. Arra hivatkozott, hogy nem elég átfogó, kéne írni a szcenikáról és a kritikáról. A másik lektor Almási Miklós volt, ő megdicsérte. A kiadó odaadta Fodor Gézának, úgy, hogy még hozzá kellett írnom, a korrektúra szempontjai alapján. Fodor Géza lektori jelentéseiből rengeteget tanultam. A könyv ezután megjelent.

Az Agitprop Bizottság mindig kiosztotta a színikritikát. Elmondták, hogy megint elharapóznak a burzsoá eszmék és a kritikátlanság. A színikritikával azért általában volt valami probléma. Pláne, hogy a nyolcvanas évektől már létezett a Színházi Kritikusok Céhe mint alulról jövő kezdeményezés.⁶⁶⁷ Én is a szervezők között voltam, többen találtuk ki. A *Halleluja* miatt tiltották be a kritikus díjat. Itt Csúrka *Deficitje* és Ascher *Jövedelmező állásrendezése* is díjazott volt.

Ezek is rendszerkritikus előadások voltak, de ez átment, Kornis Mihály *Hallelujája* viszont nem. Pozsgayval kellett tárgyalni, ő finoman harcolt Aczéllal, kiegyezett vele. Azt mondta, a díjátadót meg lehet tartani, de a *Halleluját* nem, azt el kell felejteni. Erre nemet mondtunk. Ezért a díjazottak listája nem jelenhetett meg nyilvánosan. Aczél samesza, Tóth Dezső végig ott ült, egy szót nem szólt, első kézből tájékoztathatta aznap Aczélt. Ez ellen nem lehetett tenni semmit.

Nagy Péter például Majort a harsányság-vitában esztétikai szempontból támadta meg. Illetve esztétikai mázba csomagolta a támadását a Nemzeti Színház ellen, ideológiai alapon, mert valójában persze Majort politikailag támadta. Az volt a gondja, hogy Major és a Nemzeti Színház nem realista stílusban játszik.

A *III. Richárd* írnok-jelenetében (talán Vas István írta bele?) szerepelt egy koncepció perre való utalás. Kitört a taps. De ennek és a hasonló utalásoknak értelemszerűen nem volt kritikai visszhangja. Elsunnyogják a kritikusok, nem csinálnak belőle botrányt, és nem lett belőle „feljelentő” kritika sem.

Inkább az öncenzúra volt jellemző, én is gyakoroltam. Volt egy elfekvő kötetem, nem tudtam, miért nem jelenik meg. Aztán gondolkodtam, és két írást kivettem belőle, egy Csúrkát védő cikket a *Deficit*ről és egy Ljubimovról szólót. Abban bízva, hogy hátha akkor szabad lesz az út, mert nekem nem érte meg, hogy ezek miatt ne jelenjen meg. Erre persze nem vagyok büszke.

Kétszer tiltott le Aczél a *Népszabadságról*. Egyszer voltam is nála. „Mit csinálnak maguk?” – kérdezte. „Tesszük a dolgunkat.” Egy dologra pontosan emlékszem: „hát maga mindenfélét ír, amivel nem mindig lehet egyetérteni, de hát ez a maga joga. Az a különbség kettőnk között, hogy maga azt ír, amit akar, de nekem meg van kötve a kezem.” – Szóval sajnáltatta magát. Nyilvánvalóvá tette, hogy nem feltétlenül arról van szó, mi az ő véleménye

⁶⁶⁷ A céh alulról jövő kezdeményezése a korban természetesen nem maradhatott szervezeti értelemben független: „A színházkritikusok – mint minden újságíró – a Magyar Újságírók Országos Szövetségének (MÚOSZ), ezen belül pedig a Kulturális Szakosztálynak a tagjai voltak.” Nánay István: *A céh története*. A Színházi Kritikusok Céhének honlapja. 2009. <https://kritikusceh.wordpress.com/rolunk/a-ceh-tortenete/> Utolsó letöltés: 2017. 10. 25.

és mi nem az, hanem arról, mit engedhetsz meg magadnak. Kedves nem volt, de nyers sem. A letiltásra viszont mintha ezután került volna sor.

Melléklet II.

Beszélgetés Csáki Judittal (részlet)

A *Csirkefej* bemutatója idején – 1986-ban – már elég nagy lehetett a rendetlenség a minisztériumban és talán a pártközpontban is. Spiró darabját valószínűleg nem olvasták el időben azok, akiknek kellett volna, csak a bemutató előtt nem sokkal. Látták, miről szól, de betiltani már nem akarták, ezért azt találták ki, tán a bemutató előtt egy-két nappal, hogy fél nyolckor kezdődjön az előadás, a megszokott hét óra helyett. A szokásos főszerkesztői értekezleten pedig bejelentették, hogy nem szabad róla kritikát írni.

A színház már nem tudta értesíteni a bemutató közönségét a későbbi kezdésről, így aztán úgy fél hét tájban pofás kis csődület volt a Petőfi Sándor utcában, valóságos kis demonstráció. Akkoriban az *Új Tükör*nél voltam kolumnista, aminek Fekete Sándor volt a főszerkesztője. Aki egyrészt igyekezett a Pártközpontban ledolgozni azt a szépséghibát, hogy ötvenhatban ott állt a barikádokon és elítélték utána, másrészt minőségérzékkel megvert ember lévén, elég sokszor került nehéz helyzetbe. Koltai Tamás akkor már az *És*-be írt, Mészáros Tamás pedig a *Magyar Hírlap* kulturális rovatának vezetője és színikritikusa volt. A színház előtt álldogáltunk, beszélgettünk, és tisztáztuk, mindhármunknak szóltak, hogy nem lehet írni az előadásról. Eszembe jutott, mi volna akkor, ha másnap azt mondanám a közismerten hiú Feketének, hogy a két Tamástól tudom, ők fognak írni a *Csirkefejről*, nekik megengedi a főszerkesztőjük. Tetszett az ötlet – másnap Tamásék is ugyanezt mondták a saját szerkesztőjüknek. Nem kellett ehhez különösebb bátorság, hiszen nem volt mitől félnünk. A rendszer elengedte, amivel nem volt mit tenni.

Velem csak egyszer fordult elő, hogy feljelentésnek használják a kritikámat. Pontosabban Tamással (Koltai, HN) és velem. Akkor történt, amikor Szikorát kirúgták Győrből, ahol igazgató volt, 1982-ben, mindössze két évig. Bátor volt, nemcsak művészi, hanem politikai értelemben is; Nádist mutatott be, Hrabalt. Szikorára rátapadt a puha, de látható ellenzékiesség címkéje. Persze mennyire tudott akkoriban ellenzéki lenni egy előadás, egy közsínház? Mint Ács *Marat/Sade*-ja, vagy Ascher *Három nővére*: ott zokogtunk mind, és tudtuk, hogy miért. Azt talán nem merték mondani Szikorának, hogy azért rúgunk ki, mert te ellenzéki gyerek vagy. A kirúgás előtt nem sokkal mutatták be a *Hamletet*, Bódy Gábor rendezésében, Bachmann Gábor díszletében. Szerintem rémes előadás volt, meg is írtam. És

akkor – ezt persze csak hallomásból tudom, hiszen nem voltam ott, leírva meg sehol nem volt – a kritikákra hivatkoztak, köztük Tamáséra és az enyémre, és azt mondták, hogy nem kell olyan igazgató, akinél ilyen előadások vannak. Ez akkor nagyon bántott, annyira bántott, hogy egész komolyan elgondolkodtam rajta, hogy abbahagyom a színikritikát. Ez a sunyiság egyébként is rettenetesen jellemző volt a rendszerre: a saját teljesítményedet függetlenítette tőled. Úgy használta fel a cikket a saját céljaira, hogy abban a pillanatban már, hiába te írtad, többé nem volt közöd hozzá.

Melléklet III.

A cenzúra elsősorban a cenzorok félelmén alapult

Ők félnek. A cenzorok. Hogy följelenti őket a többi cenzor.

Beszélgetés Spiró Györggyel (részlet)

A Kádár-kori cenzúra története a Szovjetunióban kezdődik, valamikor a húszas évek elején. Az új gazdasági mechanizmus, a NEP idején Lunacsarszkijék, még inkább Lenin úgy döntöttek, mégis inkább a hagyományos, polgári realista színházat fogják támogatni. Sztanyiszlavszkij már arra várt, hogy elvigyék, de váratlanul mégis inkább az avantgárdot nyírták ki. Nagyon váratlan párt döntés volt ez a konzervatív fordulat, nincs írásbeli nyoma. Az avantgárd nem is értette, mi történik. Jó darabot nem lehetett ilyen körülmények között írni, de a színészet és a rendezés ereje továbbra is megmaradt, ezért egy kis vörös farokkal kiegészítve még mindig lehetséges volt értelmes színikritikát írni. De a kivégzés, még a hatvanas években is létezett a Szovjetunióban mint a retorzió egy formája.

Magyarországon ezzel szemben mindig is enyhébb volt a cenzúra, de létezett. Az én színikritikusi pályám már egy puhább időszakban, a *Színház* című lappal kezdődött, amelynek főszerkesztője névleg Boldizsár Iván volt, a gyakorlatban azonban Csabainé Török Mária vitte a lapot, Boldizsár szeretője. Rendes nő volt, és neki volt köszönhető, hogy a *Színház* olyan erős lett az első tíz-tizenöt évben. Jó embereket szerződtetett: ott volt Koltai Tamás, Pályi András, Nánay István, Saád Katalin. És akkor még például Köröspataki Kiss Sándor is, akiről most, hogy már kiderült, nyugodtan elmondhatom, hogy besúgó volt, egyébként nem ellenszenves ember. Ebben a *Színház*ban jelent meg az első színészportrém Pécsi Sándorról. Itt legfeljebb olyan cenzúra-közeli esetre emlékszem, hogy egy rendezői portrémat Szőke Istvánról nem közölték: Csabainé azzal adta vissza, hogy Boldizsár Iván üzeni, Szőkéről addig nem közölhetünk ilyen terjedelmű írást, amíg valamelyik befutott rendezőről nem jelenik meg hasonló.

Színészportré: a szovjet diktatúra sajtóműfaja

Kritika és hatalom szempontjából a *Népszabadság* érdekesebb lap a *Színháznál*: engem Molnár Gál Péter hívott oda, miután olvasta a *Színházban* egy kritikámat Sík Ferenc pécsi *Szentivánéji álmáról*. Ebben a cikkben fölvettem, amit néhány évvel később Brook is megcsinált, hogy össze lehet vonni Perszeuszt és a Tündérkirályt (kiderült, hogy már előttem fölvetette egy orosz rendező a negyvenes években, de azt akkor egyikünk se tudta). Erre az észrevételemre figyelt föl Molnár Gál, és elhívott a *Népszabadságba* színikritikát írni. A színészportré műfaja, amit az első kritikámban alkalmaztam, és amely erre a korszakra nagyon jellemző, szintén Molnár Gáltól származik; a következő történetet is ő mesélte nekem. Molnár Gál 1956 körül kezdte a színikritika írást mint főiskolai dramaturghallgató. 1958 januárjában Bojan Stupica rendezte Miroslav Krleža egyik darabját (*Glembay Ltd*) a Nemzeti Színházban, csupa nagy színésszel (például Major Tamással). Ez az előadás volt az egyik első jele annak, hogy Tito nem láncos kutya többé, hogy elkezdtünk közeledni Jugoszláviához. (Ez kicsit pontatlan, mert Tito már Sztálin halála után sem „láncos kutya” a sajtóban – H.N.) Vagyis ez már az úgynevezett ping-pong diplomácia (közeledés) előjele volt, noha azt majd csak a hatvanas évek közepén találják fel. A *Népszabadságban* természetesen kellett róla írni, de a politikai újságírók nem akartak, mindenki tologatta a feladatot. Mígnem rátolták a kultúrrovatra, ott is a leggyengébbre, Molnár Gál Péterre szignálták ki. Mit csináljon? Végül azt találta ki, hogy kritika címén több színészportrét ír, viszont egyáltalán nem ír sem a darabról, sem a koncepcióról, csak a színészekről. Kínjában kitalálta a színészportré műfaját, ami addig nem létezett, és nem is létezik sehol máshol a világon Magyarországon és a volt Szovjetunión kívül. Azért találták ki a szovjetek, hogy a cenzúra dacára is lehessen a színházról beszélni. A mulatságos az, hogy hiába írta meg MGP ezeket a színészportrékat, mégsem merte lehozni a *Népszabadság*.

Cenzúra, kritika, dráma

Létezett cenzúra a színikritikában is. A *Csirkefejről* például nem volt szabad írni, de Koltai Tamás úgy döntött, hogy ez nem érdekli: írt róla, és aztán a példáját több lap is követte. Hiszen ha a *Népszabadság* írt egy előadásról, az arra engedett következtetni, hogy biztosan visszavonták a tilalmat. Pedig ez csak Koltai magánakciója volt.

De a cenzúra egyébként is működött, a *Csirkefejet* majdnem betiltották, még a főpróbahéten. Zsámbéki Gábor megkérte Jeles Andrást, hogy vegye fel, mert attól félt, hogy be lesz tiltva.

Majdnem be is lett, de a Színházi főosztályon nem mertek dönteni, mert akkoriban már több helyen játszották darabjaimat. A Pártközpontban az Aczél Titkárság és annak vezetője, Agárdi Péter foglalkoztak a darabommal, de ők se mertek dönteni. Miután a Katona budapesti színház volt, a darab elkerült a Budapesti Pártbizottsághoz is, míg végül fölkerült Grósz Károlyhoz, aki a Budapesti Pártbizottság első titkára volt akkor. Közben csak teltek a hónapok. Hallottam, hogy addigra a szövegben a trágárságokat piros szövegkiemelővel kihúzták, tiszta piros volt minden oldal. Végül a Belügyminisztérium engedélyezte a darabot: az egyenruhások miatt kellett a Belügy sajtóosztályának engedélyeznie. És mire a szöveg Grószhoz került, úgy vélhette, nagyobb híre menne egy esetleges betiltásnak. Ezért engedélyezte, azzal a megszorítással, hogy csak este nyolckor kezdődhet, és nem lehet benne rondán beszélni. Attól kezdve Ujlaki Dénesék szünetet tartottak a trágár szavaknál, a közönség értette és vinnyogott. A Petőfi Sándor utcában kisebb tömeget lehetett látni este hét körül: mintha tüntetés lett volna, pedig csak azt várták az emberek, hogy bemehessenek. 1987-től már nem kellett nyolckor kezdeni.

Egy másik példa a cenzúrára az én életemből ahhoz az esethez kötődik, amikor 1981-ben rendeztem a Játékszínen a *Kalmárbéla* című gyengécske komédiácskámát. Ez egy sorozat keretében történt, ahol írók a saját darabjaikat rendezték. Én voltam az első. A kritika levágta az előadást, a nézők imádták, a színészek helyesek voltak. A bemutató márciusban volt, de valamikor augusztusban felhívtak, hogy levették az előadást, pedig sikeres széria volt. Akkor kiderült, hogy egy csomó magyar író betiltottak Bereményi Gézától, Nádas Péterén és Tandori Dezsőn át Weöres Sándorig mindenkit. Vidéken, például Győrött is akarták játszani a darabomat, és kaptam egy levelet, hogy mégsem fogják. Kiderült, létezik egy lista a minisztériumban betiltott magyar drámaírókról. Ez a lista a kezembe is került: egy Vajda nevű miniszterhelyettes írta alá, akivel tegező viszonyban voltam. Felhívtam néhány magyar író, hogy tiltakozzuk, de senki sem akart azok közül, akikkel akkor jóban voltam. Írtam Vajdának, hogy ugyan miért vagyunk betiltva, valahol megvan ez a levél is, de nem tudom előásni. Kaptam választ: tévedés, nem létezik ilyen lista. A tilalmat föloldották, de abban az évadban már nem játszottak minket. Hogy mi volt a betiltás oka, soha nem derült ki. Vajdát elég hamar leváltották, a kilencvenes években kiderült, hogy jelentéseket is írt, nem volt sokkal idősebb nálunk. De lehet tudni, hogy egy csomó darab állandóan be volt tiltva. Ennek egyik módja volt, hogy sok dráma jogát például a Nemzeti évekre lekötötte: soha nem játszotta, de így másnak se volt joga játszani. Ez is a betiltás egyik formája volt. Ádám Ottónak például minden évben hét vagy nyolc előadását betiltották. Ebben ment tönkre, elege lett, ettől lett olyan unalmas egy idő után a Madách Színház: megunta.

Feljelentés és kritika

Egyedül a *Népszabadság*, a pártlap szava számított. Nem érdekelt senkit, hogy mit ír a *Magyar Nemzet*, a *Népszava*. Megvárták, mit ír a *Népszabadság* és azt követték, addig nem is mertek írni. De ha a *Népszabadság* lehúzott valamit, az megbukott, vége volt: ezt a saját példámon tudom illusztrálni. 1972-ben fél évig írtam oda színikritikákat, aztán kirúgtak. Én és Koltai Tamás voltunk akkor külsős színikritikusok a *Népszabadságnál*. Valószínű, hogy MGP nem a nagy tehetségem miatt vett csak oda, hanem azért is, mivel egy évvel előttem vette oda Koltai Tamást, és attól tartott, hogy Koltai esetleg megfürja. Vele szemben vett oda még egyet, bár ez a félelme szerintem alaptalan volt. Megosztottuk a terepet: Koltai a pesti előadásokról írt, én a vidékről, MGP pedig akkor már unta az egészet. 1972 tavaszán, Szegeden a Nemzeti Színházban bemutatták Bárdos Pál darabját, amit egy kritikámban levágtam. Egy hónapra rá találkoztunk a rádióban. Bemutatkozott, elmondta, hogy már aláírt szerződése volt a Vígszínházzal ősztl, de a kritikám után elálltak tőle, majd utána sehol sem mutatták be a darabját. Ekkor észbe kaptam, hogy nem jó helyre írom a kritikáimat. Mert, amit a pártlap levágott, annak vége volt. Nem a cenzúra döntése miatt, hanem mert a kritikát a Párt véleményeként olvasták, attól függetlenül, hogy ki írta. Azóta csak dicsérő kritikát írtam, ha pedig nem lehetett dicsérni valamit, inkább nem írtam róla. Nem akartam kritikus lenni, főítész meg pláne nem.

Amit a Pártközpont engedélyezett, arról a kritika már nem írhatott olyan rosszat, mert az azt jelentette volna, hogy a hatalmat jelenti föl. Azt viszont tudni kellett, mit szabad írni, mert senki sem mondta meg. 1972. április 12-én megjelent Borisz Vasziljev *Csendesek a hajnalok* című formabontó szocreálijáról egy hosszú színikritikám a *Népszabadságban*. Akkor jöttem haza külföldről, és látom, hogy meghúzták, a végére pedig oda került egy vörös farok, „vigyázó szemetek Moszkvára vessétek”. Ezt kifogásoltam, erre kirúgtak: behívtak egy szobába, senki nem szólt hozzám semmit, gyáván viselkedtek. A pártlapban a szovjet darabokat agyon kellett dicsérni. Megnéztem, miket írtak annak idején erről az előadásról, rossz volt olvasni. A kritika abszolút tudta befolyásolni darabok, előadások sorsát, mindenki tudta, mit kell csinálni. Az én nemzedékem volt az első, amelyik úgy gondolta, hogy rá nem érvényes ez az egyezség a hatalommal, amit nem ő kötött. És valóban nem is lett érvényes. A lényeg az, hogy ezekben a kérdésekben nem a kritikusok hozták a döntést. És a betiltás sem feltétlenül a darabban megjelenő rendszerkritikának szólt. A fő oka az volt, hogy bizonyos pártfunkcionáriusok tartottak tőle, hogy kollégájuk feljelenti őket az éberség hiánya

miatt. Ha egy szerző *fekete seggűnek* minősült, mindegy, hogy mit írt, be volt tiltva. Nincs ma sem központi lista, szerintem már akkor se nagyon létezett. De ha bárki, egy párttitkár úgy döntött, hogy ezek nem, akkor azokat nem játszották. Főleg a feljelentéstől való félelem miatt nem játszottak valakit.

A lapoknál dolgozó főszerkesztők, rovatvezetők, hatalmasságok, például E. Fehér Pál viszont nem húzott le senkit. Inkább dicsért, dicsérte a szovjet avantgárdot. E. Fehér hatvannyolcban prágai tudósító, és mivel nem túl becsületesen tudósított, miután bevonultunk, rovatvezető lett. Ezért sokan utálták, de művelt volt, nem rossz minőségérzékkel. A karrierjéért megtette, amit megtett, de mégsem volt kivégző ember. A másik magas pozíciót betöltő szerkesztő, Nagy Péter vonalas volt, egy aljas karrierista, de ő sem a levágással foglalkozott. Ezt inkább Pándi ambicionálta, aki becsületesen elvakult kommunista volt, hitt a kommunizmusban élete végéig.

De voltak azért levágó emberek is. A *Kritika* című lap a hetvenes évek elején indult: akkor ment oda Hajdu Ráfis Gábor. Hívó ember, egyházi gimnáziumba járt, ezt akarta ledolgozni: cenzorabb lett a cenzoroknál. Őt használta a Pándi, hogy levágassa azokat, aki nem úgy voltak vonalasak, ahogy ő szerette volna. Szintén kivégző ember volt Alexa Károly: kivégzésre a kisebbeket volt szokás használni.

És léteztek ellenálló kritikusok is. Egyik típusuk az irredenta. Pl. Ablonczy László, aki becsületesen írta a véleményét a Film Színház Muzsikába. Népi ellenzéki volt, Sándor Iván rovatvezető engedte dolgozni. Szintén derekabb újságíró volt a Népszavánál Rajk András: nem volt túl izgalmas, amit írt, de jó ízlése volt, és senkit nem bántott. Voltak persze a Népszavánál, a szakszervezet lapjánál ideológusok is, ők ellene voltak minden polgári iránynak. De tisztességes és művelt újságíró volt a Magyar Nemzetnél Barta András vagy Mátrai Betegh Béla. A kritikusok pedig gyakran összefogtak, és nem jelentették föl, azt sem, ami nyilvánvaló volt, lásd a *Marat Sade* esetét a nyolcvanas évek elején.

Bibliográfia

- A. G.: Vendégjáték Pesten. *Ország-Világ*, 1982.10.06. 11.
- ACZÉL György: Szocialista színház, szocialista műsorpolitika. Részletek az MSZMP KB Kultúrpolitikai Munkaközösség ülésén elmondott felszólalásból. *Színház*, 1971/12.1–4.
- ALFÖLDY Jenő: Süllyed-e Weöres Sándor hajója? *Élet és Irodalom*, 1975. 10.11.10.
- ANTAL Gábor (szerk.): *Színház-művészetünkéről*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1983.
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1992.
- ÁDÁM Ottó: Jegyzetek a színházról. *Kritika*, 1972/6. 9.
- BÄCHER Iván: A nagy karácsonyi kaszálas – avagy Név Előd és az ő elmaradhatatlan fehér farka. *Népszabadság*, 1995. december 30. 27.
- BAJOMI-LÁZÁR Péter (szerk.): *Magyar médiatörténet*. Budapest, Akadémia Kiadó, 2005.
- BAKOS Ferenc (szerk.): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Budapest, Akadémia Kiadó, 2013.
- BALOGH Csaba: *Az ember tragédiája és a korabeli kritika antinómiái*. ELTE Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Magyar Irodalomtörténeti Doktori Program, 2009.
- BALOGH Magdolna: Az emigráció diszkrét bája, 2000, 2015. december. 49–63.
- BALZAC, Honoré de: *Elveszett illúziók*. (Ford.: Benedek Marcell), Bukarest, Kriterion, 1978.
- BÁLINT György: A kritikusok árulása. In: uő: *A toronyőr visszapillant*. Budapest, Magvető, 1966. 48–53.
- BÁN Zoltán András: Meghalt a főítész, elmúlt a rút világ! In: Bárány Tibor–Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása*. Kalligram – JAK, 2008. 253–290.
- BARTHES, Roland: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996.
- BARTUC Gabriella: Marat/Sade. XVI. *BITEF. Magyar Szó*, 1982.10.02.12.
- BÁTOROVÁ, Andrea: Interview with Katalin Cseh and Adam Czirák about the second public sphere in the former eastern bloc. *ART Margins Online*, 2014. 10. 23.
<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/754-interview-with-katalin-cseh-and-adam-czirak-about-the-second-public-sphere-in-the-former-eastern-bloc> Utolsó letöltés: 2017.11.02.
- BEDECS Éva: Nalaja happening Szentendrén, bolondozásnak indult, bíróság előtt végződött. *Magyar Ifjúság*, 1971/9. 9.

- BEZSENYI Tamás – LÉNÁRT András: „Csak baj ne legyen belőle” – Az 1956-os forradalom mint referencialitás a Kádár-korszakban. Elhangzott: „1956 és a szocializmus” – *Válság és újragondolás konferencia*, Eger, Eszterházy Károly Egyetem, 2016. szeptember
- BLAHÓ Pál Dr. – DÖRNYEI István Dr. – KENDE István Dr. (szerk.): *A kulturális igazgatás kézikönyve*, Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1977.
- BÓDY Gábor: *Végtelen kép*. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996.
- BOGÁCSI Erzsébet: Marat halála. *Magyar Nemzet*, 1981.12.16. 4.
- BOGÁCSI Erzsébet: Végrehajtás után megsemmisítendő. In: uő: *Rivaldazárlat*. Budapest, Dovin, 1991. 147–187.
- BOTH Béla: Néhány észrevétel a színházi vitához. *Új Írás*, 1973/5. 110–113.
- BOZÓKI András: Cenzúra és sajtó Magyarországon az 1980-as években. *Korunk*, 1996/1. 59–70.
- BOZÓKI András: *Konfrontáció és konszenzus. A demokratizálás stratégiái*. Szombathely, Savaria University Press, 1995
- BÖLÖNI György: Rövid színházi jegyzetek. *Élet és Irodalom*, 1957. 05. 24.7.
- BUDAI Rózsa: Marat és a forradalom. *Vas Népe*, 1982. 03.18.5.
- BRANYISZLAV, Milosevics: A forradalom mint játék (Revolucija kao igra). Belgrád, *Politika*, 1982. 02. 01.11.
- CLARK Katerina – DOBRENKO Evgeny: *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917–1953*. Yale University Press, New Haven & London, 2007.
- CSÁKI Judit – KOVÁCS Dezső (szerk). *Rejtőzködő legendárium*. Budapest, Szépirodalmi, 1990.
- CSÁKI Judit: Színházi esték. *Népszava*, 1982.02.04.6.
- CSAPÓ György: A meztelenségről. *Ország-Világ*, Budapest, 1972. 11. 15. 23.
- CSEH Gergő Bendegúz – KALMÁR Melinda – PÓR Edit: *Zárt, bizalmas, számozott. Tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956–1963*. Budapest, Osiris, 1999.
- CSENGEY Dénes: *A kétségbeesés méltósága*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1988.
- DALOS László: Félóra hallgatás Tímár Józseffel. *Film Színház Muzsika*, 1957. 11.08. 18.
- DEMETER Imre: Ó, azok a szép napok! *Film Színház Muzsika*, 1971. 01. 16. 10.
- DERSI Tamás: Rómeó és Júlia, Meglepetés a Nemzeti Színházban. *Esti Hírlap*, 1971.03.02. 2.
- E. FEHÉR Pál: Csodálkozások. *Népszabadság*, 1981.01.18.13.
- E. FEHÉR Pál: Egy lócsiszár virágvasárnapja. *Népszabadság*, 1974.10.9.7.

- EISEN, Jonathan (szerk.): *Glasnost Reader*. New York, New American Library, 1990. 60–77.
- EÖRSI István: Az elfojtás – és elfojtása. In: uő: *Üzenet mélyvörös levélpapíron, esszék és publicisztikai írások*. (Szerk. Márvány Judit), Pesti Szalon Könyvkiadó. 1993. 79–97.
- EÖRSI István: Egy betegség tünetei. *Népszabadság*, 1996. 01.10.9.
- EÖRSI István: Két írószövegségi felszólalás. In: uő: *Üzenet mélyvörös levélpapíron, esszék és publicisztikai írások*. (Szerk. Márvány Judit), Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993. 188–192.
- EÖRSI István: Megdicsértek. *Élet és Irodalom*, 1976. 02. 07. 15.
- EÖRSI István: Mi bújt elő a kriptából? In: uő: *Az ötlábú bárány – publicisztikai írások*. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996. 48–51.
- EÖRSI István: Ürügyeim. *Élet és Irodalom*, 1975. 11. 15. 9.
- EÖRSI István: *Ürügyeim*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1979.
- EÖRSI László: A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika. *Színház*, 2010/9. 2–14.
- EÖRSI László: A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika. In: Tischler János (szerk.): *Kádárizmus, mélyfűrészek*. Budapest, 1956-os Intézet, 2009, 243–273.
- EÖRSI László: *Megbombáztuk Kaposvárt*. Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány, 2013.
- ESTERHÁZY Péter: *Egy kék haris*. Budapest, Magvető, 1996.
- ESZTERGOMI László: Keserédes barangolás a Balatonnál. Problémák, lehetőségek. *Magyar Hírlap*, 1971. július 18. 10.
- FEITL István (szerk.): Javaslat a KB Agitációs és Propaganda osztály feladatkörére és státushelyzetének meghatározására. In: uő: *A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Titkárságának Jegyzőkönyvei 1957. július 1. – december 31.* Budapest, Napvilág Kiadó, 2000. 149–156
- FODOR Géza: A Halász. In: *Színház*, 1991/10–11. 14–20.
- FONYÓDI Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában: III/III: a „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié*. Budapest, Magyar a Magyarért Alapítvány, 2005.
- FOUCAULT, Michel: A hatalom mikrofizikája. (Ford. Kicsák Lóránt), in: uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin betűk, 1990. 307–330.
- FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1990.
- FRÁTER Zoltán – RADNÓTI Zsuzsa (szerk.): *Örkény emlékkönyv*. Pesti Szalon Könyvkiadó, 1995.
- G. SZABÓ László: Happening. *Magyar Hírlap*, 1970. 06.11.6.
- GÁBOR István: Éjjeli menedékhely. *Köznevelés*, 1979.03.02.12.

GEREBEN Ágnes: Beszélgetés egy orosz antikommunistával. 2013. I–IV. *Valóság online*, <http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=536&lap=3> 4. oldal. Utolsó letöltés: 2017.11.02.

GEREBEN Ágnes: *Iszaak Babel ismeretlen naplója*. Budapest, Akadémia Kiadó, 1989. 37–38.

GEROLD László: Kaposvári siker a BITEF-en. *Híd*, 1982/10. 1220–1221.

GERSHKOVICH, Alexander: *The Theatre of Yuri Lyubimov*. Paracon House, 1989.

GERVAI András: Az éhező művész nem megy el... *Mozgó Világ*, 1980/12. 74–79.

GIMES Miklós: Fáklyaláng. *Szabad Nép*, 1953. 01. 06. 3.

GLIKMAN, Iszaak: A hangzavar zene helyett című cikkről, és nem csak arról. 2000, 2003/1. 61–65.

GYÖRGY Péter: *A hatalom képzelete – Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest, Magvető, 2014.

GYÖRGY Péter: A változások ára. A Marat/Sade Kaposváron. *Színház*, 1982/3. 22–26.

GYÖRGY Péter: Ego és identitás. Társutas vagy a nép fia? – Illyés Gyula szerepeiről. *Magyar Narancs*, 2012.10.04. 49–51.

HABERMAS, Jürgen: *A kommunikatív cselekvés elmélete*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2011.

HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltása*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1971.

HAJDÚ János: Irányhonvéd, aki után igazodhat a század. In: Kertész Péter: *A Komlós*. Budapest, Ulpus-ház Könyvkiadó, 2002. 129–146.

HAJDU RÁFIS Gábor: Érvelő vitákért. *Kritika*, 1976/1.12.

HARASZTI Miklós: *A cenzúra esztétikája*. [1980] Budapest, Magvető, 1991.

HARASZTI Miklós: *Darabbér*. Berlin, Magyar Füzetek, 1975.

HAVASRÉTI József: *Alternatív regiszterek*, Budapest, Typotex, 2006.

HEGEDŰS László: Happening helyett, Amatőr kiállítás a bástyafalakon. *Magyar Ifjúság*, 1971/43.13.

HEGEDŰS Géza: Színházaink arculatáról. *Új Írás*, 1973/6. 113–117.

HEGEDŰS István: Sajtó és irányítás a Kádár-korszak végén. *Médiakutató*, 2001. tavasz. http://mediakutato.hu/cikk/2001_01_tavasz/04_sajto_es_iranyitas/?q=K%C3%A1d%C3%A1r#K%C3%A1d%C3%A1r Utolsó letöltés: 2017.10.26.

HELLER Ágnes: Két ellenvélemény – Mire szolgál és mire nem szolgál a realizmus fogalma? *Népszabadság*, 1969. május 24. 8–9.

HERCZOG Noémi: 1956 a Kádár-korszak színikritikájában: az utolsó tabu. *Színház*, 2016/12. 14–17.

HERCZOG Noémi: Ha kell – tiltsunk! Feljelentő színikritika a hetvenes években. 2000, 2015/7. 14–29.

HERCZOG Noémi: Mit gondoljunk a vastapsról a Fáklyaláng bemutatóján? Gellért Endre: Fáklyaláng, 1952. *Theatron*, 2013/3. 3–8.

HERMANN István: A kritika profilja. *Társadalmi Szemle*, 1973. 4. 14–22.

HORÁNYI Barna: Törvénytelen úton néhány avantgarde – Illegális kiállítások, műsorok. In: *Somogyi Néplap*, 1971. 07. 08. 5.

HUBAY Miklós: Fáklyaláng. *Népszava*, 1952, 12. 28. 4.

IGNÁCZ Ádám: *The beginnings of Socialist Realist Music Criticism in Hungary (1949–1951)*. Music Criticism 1900-1950, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 2016. október 17–19.

IGNOTUS: Utóirat. A perzekútor-esztétikáról. *Nyugat*, 1908. 02. 16. 4. szám. 227–228.

IONYIN, A. – LERNER, JA. – MEDVEGYEV, M.: *Okolotityeraturnij trutyeny* (Irodalom körüli naplopó), Vecsernyij Leningrad, 1963. nov. 29. Idézi: Jefim Etkind: *Processz Ioszifa Brodskogo (The Trial of Iosif Brodsky)*. London, Overseas Publications Interchange Ltd, 1988. 15–42.

IMRE Zoltán: Tretyak, te nem jelentesz? *Színház*, 2008/11. 60–68.

IZSÁK Lajos – Szabó József (szerk.): *1956 a sajtó tükrében*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1989.

JÁKFALVI Magdolna: *Avantgárd, színház, politika*, Budapest, Balassi, 2006.

JÁKFALVI Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés. In: Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, L’Harmattan-József Attila Kör, 2005. 94–108.

K. HORVÁTH Zsolt: A barbárokra várva. A bűntény ábrázolásának teleológiája a Kántor című szocialista krimiben. *Korunk*, 2011/3. 90–104.

K. HORVÁTH Zsolt: URH-kocsi, Kék Fény és Szabó László maszkja. *Beatkorszak.blog.hu*. 2017. 09.03. http://beatkorszak.blog.hu/2017/09/03/urh-kocsi_kek_feny_es_szabo_laszlo_maszkja Utolsó letöltés: 2017.10.29.

KARDOS György: Vívódók. *Kisalföld*, 1957. 06.30.2.

KARINTHY Ferenc: *Napló II. 1970–1973*. (Sajtó alá rendezte: Jovánovics Miklós), Budapest, Littoria Könyvkiadó, 1993.

- KARINTHY Frigyes: *Összegyűjtött művei 16. Versek.* (Szerk.: Szalay Károly), Budapest, Akkord, 2003.
- KAZIMIR Károly: Színházi gondok. *Új Írás*, 1973/6. 117–121.
- KEMÉNY György: Mészöly Miklós: Sötét jelek. *Népszabadság*, 1958. 02. 08.4.
- KERTÉSZ Péter: *A Komlós.* Budapest, Ulpius-ház Könyvkiadó, 2002
- KESZI Imre: Galilei. *Népszava*, 1956. 10. 21.5.
- KIRÁLY István: A nemzet-vita hullámai. In: Csáki Judit–Kovács Dezső (szerk.). *Rejtőzködő legendárium.* Budapest, Szépirodalmi, 1990. 193–212.
- KIRÁLY István: *Napló.* (Szerk.: Soltész Márton), Budapest, Magvető, 2017.
- KISS Ilona: Tenyér és ököl, a sztálinizmus színháza, 1927–1953. In: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra.* Budapest, Corvina – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011. 181–216.
- KLANICZAY Júlia – SASVÁRI Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd.* Artpool–Balassi, 2003.
- KOCSIS L. Mihály: *Van itt valaki (Major Tamás).* Budapest, Minerva, 1987.
- KOLTAI Tamás: Eörsi István–Sírkő és kakaó. *Népszabadság*, 1968. január 16. 7.
- KOLTAI Tamás: „Peter Weiss: Marat/Sade.” *Kritika*, 1982/4. 36.
- KOLTAI Tamás: A (színházi) fordulat éve, Beszélő évek – 1972. *Beszélő*, 1998/3.80–83.
- KOLTAI Tamás: A kőbalta megítéléséről. In: uő: *Színházfaggató.* Budapest, Gondolat, 1978. 383–402.
- KOLTAI Tamás: A valóság hatékony képmásai, Évadvégi jegyzetek. *Színház*, 1971. június. 1–4.
- KOLTAI Tamás: Ádám Ottó szép színháza. In: uő: *Színházfaggató.* Budapest, Gondolat, 1978. 53–124.
- KOLTAI Tamás: A Nemzeti Színház 1955-ös felújítása. In: uő: *Az ember tragédiája a színpadon* (1933–1968). Budapest, Kelenföld, 1990. 190–215.
- KOLTAI Tamás: Az én Kaposvárom, harminc évad, és ami utána jön. *Színház*, 2003/11. 2–15.
- KOLTAI Tamás: *Brook.* Gondolat, Budapest, 1976.
- KOLTAI Tamás: Helené, avagy a ködkép. *Élet és Irodalom*, 2012. szeptember 14. 23.
- KOLTAI Tamás: Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után? *Új Írás*, 1973/2. 100–105.
- KOLTAI Tamás: Udvari Színház, fizetett ellenzék. *Népszabadság*, 2004. 02. 14. 10.
- KOLTAI Tamás: Új formák, új tartalmak. *Híd*. 1982/10. 1177–1180.

- KOLTAI Tamás: *Zsöllyerablét*. Budapest, Corvina, 2013.
- KONRÁD György – SZELENYI Iván: *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*. Budapest, Gondolat, 1978.
- KORNAI János: A posztoszocialista átmenet és az állam. Gondolatok fiskális problémákról. *Közgazdasági Szemle*, XXXIX. évf., 6. szám. 1992. 489–512.
- KŐ András: A betiltott Tragédia. *Magyar Nemzet*, 2002. 03. 16. 24.
- KÖPECZI Béla: A forradalom értelmezése – Marat ürügyén. *Kritika*, 1983/2. 23–25.
- KÖPECZI Béla: *A szocialista realizmus*. I. Budapest, Gondolat, 1970.
- KÖRÖSI Zsuzsanna – RAINER M. János – STANDEISKY Éva (szerk.): *Évkönyv VIII. 2000. Magyarország a jelenkorban*. Budapest, 1956-os Intézet. 124–159.
- LENGYEL György (szerk.): *Színház és diktatúra*. Budapest, Corvina – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011.
- LENGYEL György: A levert forradalom utáni színházi élet kezdetei 1970-ig. In: uő (szerk.): *Színház és diktatúra*. Corvina – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011. 383–391.
- LENGYEL György: A magyar színház monogámiája I. *Színház*, 2005/8. 9–18.
- LENGYEL György: A magyar színház monogámiája II. *Színház*, 2005/9. 20–30.
- LESKÓ László: Marat passió. *Somogyi Néplap*, 1981.12.06.4.
- LÉTAY Vera: *Igent és nemet mondani*. Budapest, Magvető, 1972.
- LÉTAY Vera: Mindennek ellenére. *Élet és Irodalom*, 1971. 01.16.12.
- LÉTAY Vera: Shakespeare gumibotokkal. *Élet és Irodalom*, 1971. 03. 20. 12.
- LÉTAY Vera: Vigasztaló hazugságok. *Élet és Irodalom*, 1969. 01. 04.8.
- LUDASSY Mária: 1973. *Beszélő*. 1998/4. 56–61.
- LUKÁCS György: *Madách Tragédiája – RÓNAI Mihály András: Madách – Lukács*. Budapest, Glória Kiadó, 1998.
- LUKÁCS György: Madách Tragédiája I–II. *Szabad Nép*, 1955. március 27. 4–5. és április 2. 3.
- MAGYAR Bálint: Mi és ők? *Új Írás*, 1973. május. 114–116.
- MAJOR Ottó (szerk.): *Lengyel József noteszeiből 1955–1975*. Budapest, Magvető, 1989.
- MAJOR Ottó: Shakespeare – Budapesten. *Tükör*, 1971. 03.16. 19.
- MAJOR Ottó: Színházi levél. *Tükör*, 1971. 01. 19. 13.
- MAJOR Tamás: „Pártolj közönség és majd haladunk, haladjatok, majd aztán pártolunk.” *Új Írás*, 1973/7. 115–120.
- MAJOR Tamás: Keressük az élő színházat! *Színház*, 1971/4. 1–4.
- MARKÓCZY Mária (szerk.): *Magyar ki kicsoda*. Budapest, Biográf, 1990.

- MARGÓCSY István (szerk.): *Margináliák*. 2000 – Palatinus, 2009.
- MARGUERITTE, Bernard (szerk.): A kultúra szabadsága és az állam – Aczél György interjúja a Le Monde február 26-i számában. *Kritika*, 1972/2.
- MCQUAIL, Denis: *A tömegkommunikáció elmélete*. Budapest, Osiris, 2003.
- MÉLYI József: Hivatalos iránykeresés. Képzőművészeti hagyomány és jövőkép Magyarországon 1958-ban. In: Róka Enikő (szerk.): *Mutató nélkül – B.A. Úr X-ben. Gróf Ferenc kiállítása a Kiscelli Múzeumban*. Budapest, 2016. 81–89.
- MIHÁLYI Gábor: Gorkij tegnap és ma. *Ország-Világ*, 1969. 03. 03. 471–474.
- MOLNÁR GÁL Péter: A kritikus magatartása. *Népszabadság*, 1972.09.12.
- MOLNÁR GÁL Péter: A Zöldfa étterem műsorfelelőiséhez van szerencsém? In: Kertész Péter: *A Komlós*. Budapest, Ulpus-ház Könyvkiadó, 2002.170–189.
- MOLNÁR GÁL Péter: Beckett, és akinek kell. *Népszabadság*, 1971. 01. 24. 7.
- MOLNÁR GÁL Péter: Csoda. *Népszabadság*, 1990.03.02.6.
- MOLNÁR GÁL Péter: Éjjeli menedékhely, *Népszabadság*, 1968/12. 15. 8.
- MOLNÁR GÁL Péter: Ó, miért épp ezek a szép napok? *Népszabadság*, 1971. január. 3.7.
- MOLNÁR GÁL Péter: Othello – Shakespeare-bemutató a Madách Színházban. *Népszabadság*, 1973/10. 3.7.
- MOLNÁR GÁL Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 20–41
- NÁDAS Péter: Üzenet a Népszabadság érzékenyebb munkatársainak. *Népszabadság*, 1996. 01. 05. 8.
- NAGY Péter: A kritikai sematizmus egyik formájáról. *Új Hang*, 1953/9. 55–58.
- NAGY Péter: A vita lényegéről – A politikus színházról. *Népszabadság*, 1971. 07. 01. 8.
- NAGY Péter: Élet-balett, Angyali üdvözlét. *Filmvilág*, 1984./09.10–11.
- NAGY Péter: Mi a baja klasszikus előadásainknak? *Csillag*, 1954/4. 675–679.
- NÁNAY István: A Galileitől a Sirályig. Szubjektív színháztörténelem. *Rubicon*, 2004/8-9. 97–108.
- NÁNAY István: A tetszhalál állapotában, az amatőr színjátszás helyzetképe. *Beszélő*, 1990/7.14. 26.
- NÁNAY István: Az Orfeo-ügy – Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével. *Beszélő*, 1998/3. 73–79.
- NÁNAY István: The Metaphorical Language of Theatre Critics. In: Attila Szabó (ed): *Theatre After the Change*. Creativ Média, 2011. 107–110.

NOVOTNY Tihamér: efZámbó Istvánnal a Vajda Stúdióról. *Szentendre.net*, 1993. 05.05. <http://szentendre.net/muzeumvaros.php?rewrite=1993-05-15-efzambo-istvannal-a-vajda-studiorol> Utolsó letöltés: 2017. 11.26.

NOVOTNY Tihamér – WEHNER Tibor (szerk.): *A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió*. Szentendre, a Szentendrei Vajda Lajos Stúdiót támogató alapítvány, 2000.

NYÁRY László: *Színházi útmutató: színházak, színházjellegű intézmények igazgatása, művészek jogai és kötelességei, színházak és művelődési otthonok együttműködése, színházgazdasági tanulmányok*. Budapest, Révai Ny, 1964.

NYERGES András (szerk.): *A művészetkritikáról*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1981.

NYERGES András (szerk.): *A gorombaság esztétikája és etikája*. Gorombaságok könyve, Budapest, Helikon, 1999.

Ő. F.: Hippik a Dunán. *Pest Megyei Hírlap*, 1968. július 6.4.

PÁLYI András: Artaud-házi használatra. *Mozgó Világ*, 3. 1982.03. 80–85.

PÁLYI András: Ó, azok a szép napok! *Magyar Hírlap*, 1971. 01. 09. 6.

PÁNDI Pál: A nyugati polgári dráma útjai és a színház. In: uő: *Kritikus ponton*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 63–88.

PÁNDI Pál: A tagadás tagadása. *Élet és Irodalom*, 1963. 12. 07. 8. Illetve: Pándi Pál: Az ablakmosóról. In: uő: *Kritikus ponton*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 567–574.

PÁNDI Pál: Büchner azért marad... Rómeó és Júlia a Nemzeti Színházban. *Népszabadság*, 1971. 06. 20. 7.

PÁNDI Pál: Gorkij Budapesten. *Népszabadság*, 1969. január 11. 9.

PÁNDI Pál: Irodalom és irányzatok. In: uő: *Kritikus ponton*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 38-54.

PÁNDI Pál: Jegyzetek az új magyar drámáról. In: uő: *Kritikus ponton*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 143–174.

PÁNDI Pál: Nem jó szél. *Népszabadság*, 1969. máj. 13. In: uő: *Kritikus ponton*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 405-411.

PÁNDI Pál: Örkény István: Tóték. In: uő: *Kritikus ponton*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 632-638.

PÁNDI Pál: Vitázzunk, hogy egyetértsünk. In: uő: *Kritikus ponton*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 7–11.

PAPP Antal: Nem múzeum, hanem élő színház. Interjú Kazimir Károllyal. *Magyar Hírlap*, 1973. 03. 11. 10.

PARASZANOV, Ju.V.: *Bugyonnij protyiv Babelja: polityicseszkije aszpekti polemiki*. In: Izvesztyija Szaratovszkogo unyiverszityeta, 2010. T. 10. Szer. Isztorija. Mezsdunarodnije otnosenyija, vip. 2. 81–83.

PARASZANOV, Jurij, D. Feldman: *Granyi szkandala: Cikl novell I.E. Babelja „Konarmija” v lityerturno-polityicseszkij konteksztje 1920-h godov*. In Voproszi Lityeraturi, 2011.6. szám

PASTERNAK, Anna: *Lara - Zsivago doktor eltitkolt szerelme*. Budapest, Noran Libro, 2017.

PÉCSI Györgyi: Ami személyes, és ami nem az. *Új Forrás*, 1006/9. 89–101.

PETRI György: Fekete-újságírás kékfényben – A denunciáns újságírás műfogásai. *Beszélő*, 1984/3. 63–66.

PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.

POGORELSZKAJA, Je.: *Sto gyelal Iszaak Babel v Konarmii? Kommentarij konarmejszkomu dnyevnyiku piszatyelja 1920 goda*. In: Voproszi Lityeraturi, 2014/6.

RADICS Viktória A Marat/Sade jugoszláviai sajtóvisszhangjáról. *Színház*, 1983/2. 47.

RADNÓTI Sándor: *A piknik*. Budapest, Magvető, 2000.

RAINER M. János: *Az író helye*. Budapest, Magvető, 1990.

RAINER M. János: *Bevezetés a Kádárizmusba*. Budapest, 1956-os Intézet – L'Harmattan Kiadó, 2011.

RAJK András: Etikai észrevételek az egyik oldalról. *Kritika*, 1974/6. 34.

RAJK András: Milyen Rómeó és Júliát a mai fiataloknak? *Népszava*, 1971. 03. 25.7.

RAJK András: Rómeó és Júlia – Shakespeare felújítás a Nemzeti Színházban. *Népszava*, 1971. 03. 07.8.

RÉNYI Péter: Danton halála. *Népszabadság*, 1964. 02. 02. 9.

RÉNYI Péter: Eljött a tavasz. *Népszabadság*, 1968. 11.10. 9.

RÉNYI Péter: Nem babra megy a játék. *Népszabadság*, 1982. 12. 11. 7.

RÉVAI József: *Kulturális forradalmunk kérdései – Vita irodalmunk helyzetéről*, Budapest, Szikra, 1952. 175.

RÉVÉSZ Sándor: *Aczél és korunk*. Budapest, Sík Kiadó, 1997.

RÉVÉSZ Sándor: Végre mi kellett volna? *Mozgó Világ*, 2017/5. 98–109.

RING Orsolya: A színjátszás harmadik útja és a hatalom. *Múltunk*, 2008. 233–257.

RÓNA Katalin: Meditatív Játék. *Film Színház Muzsika*, 1982. 02. 06.12–13.

RÓZSA Gyula: Mögötte állt mind a két fontos elvtárs. In: Kertész Péter: *A Komlós*. Budapest, Ulpius-ház Könyvkiadó, 2002. 114–125.

- RÓZSA Gyula: Strandélet a Blaha Lujza téren, 1965-1985. *Kritika*, 2016/11. 2–5.
- SÁNDOR Iván: Meddig mehet el a kritikus. *Film Színház Muzsika*, 1969. 01. 04. 3.
- SASVÁRI Edit: Miért éppen Pór? A Kádári „üzenési” mechanizmus természetéhez. In: SCHÖPFLIN Aladár: Danton halála. *Nyugat*, 1928/21. évf. 20. szám, 560–561.
- SENTALINSZKIJ, Vitalij: A feltámadott szó. A KGB irodalmi archívuma. *Nagyvilág*, 1993. 214–215.
- SIEBERT, Fred S. – PETERSON, Theodore – SCHRAMM, Wilbur: *Four Theories of Press – The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility and Soviet Communist Concepts of What the Press Should Be and Do*. [1956] University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1963.
- SPIRÓ György: *Az Ikszek*. Budapest, Magvető, 1981.
- SPIRÓ György: Hatvan év. In: Miklós Gábor – N. Kósa Judit – Kelen Károly: *Lapzártá – A Népszabadság-sztori*. Budapest, Noran Libro, 2016. 5–12.
- SPIRÓ György: *Válogatott esszék, 1979-2016*. Budapest, Magvető, 2016.
- STANDEISKY Éva: Az ember tragédiája szabadsághiány idején. *Élet és Irodalom*, 2017. 06.09. 13.
- SZABÓ G. Zoltán: A feljelentő mint archetípus. 2000, 2007/1. 52–57.
- SZABÓ István: „Nem tiltották be, csak levették” I. A *Hegedűs a háztetőn* betiltásának története (Operettszínház, 1973). *Színház*, 2017/11. 16-19.
- SZABÓ István: „Nem tiltották be, csak levették” II. A *Hegedűs a háztetőn* betiltásának története (Operettszínház, 1973). *Színház*, 2017/12. 30–33.
- SZABÓ István: Képzelt kritikák egy legendás előadásról. Marton László ÖSSZPRÓBA című kötete apropóján. *Színház online*, 2017. 08.09. <http://szinhaz.net/2017/08/09/szabo-istvan-kepzel-kritikak-egy-legendas-eloadasrol/> Utolsó letöltés: 2017. 10.22.
- SZABÓ László: Happening a kriptában. *Népszabadság*, 1973.12.16. 2.
- SZABÓ László: Vesztettünk velük? *Népszabadság*, 1969. szeptember 14. 8.
- SZABÓ Márton (szerk.): *Tükör által homályosan. Tanulmányok az ideológiáról*. Budapest, MTA Társadalomtudományi Intézet, 1990
- SZÁNTÓ Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. *Magyar Ifjúság*, 1972/46. 11. 17. 5–6.
- SZÁNTÓ Gábor: Orfeo az Álvilágban. *Magyar Ifjúság*, 1972/41. 5–7.
- SZEKRÉNYESSY Júlia: A konszolidáció kegyetlen színháza. *Élet és Irodalom*, 1982. 01.15. 13.
- SZERB Antal: *A világirodalom története*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1989.
- SZERGEJ Kovaljov: *A feljelentés Oroszországban*. (Ford. Páll Erna), 2000, 1999/9. 52–62.

SZILÁGYI Ákos: A nagyobb ellenállás iránya. *Kritika*, 1976. 01. 01. 11.

SZILÁGYI Ákos: Állam és formalizmus. 2000, 2014/3. 11-37.

SZILÁGYI Ákos: Irodalompolitika és legitimáció, 1983, 1986

SZILÁGYI Ákos: Nem vagyok kritikus! In: uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest, Magvető, 1984. 356–381. Illetve: Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus! *Mozgó Világ*, 1980/7. 7–16.

SZILÁGYI Ákos: Zene helyett. 2000, 2014/2. 38–50.

SZILÁGYI: A Weöres Sándor-i magatartás. *Kritika*, 1975/9. 20–21.

SZITNYAI Jenő: A Próféta és az E/4-es gyülekezet. *Pest Megyei Hírlap*, 1971.01.17.

SZOLLÁTH Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó, 2011.

SZOLLÁTH Dávid: Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában. *Jelenkor*, 2002/1. 92–104.

SZTÁLIN, J. V.: *A kritikáról és önkritikáról. Szemelvények Sztálin elvtárs műveiből*. Budapest, Szikra, 1950.

T.A.: Egy történelmi közjáték hullámverései, avagy miként kényszeríthet állásfoglalásra a jó színház? *Zalai Hírlap*, 1981.12.16. 5.

TAKÁCS Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. Budapest, Napvilág Kiadó – Politikatörténeti Intézet, 2012.

TAKÁCS Róbert: Sajtóirányítás és újságírói öncenzúra az 1980-as években. *Médiakutató*, 2005. Tavasz. 55–70.

TAXNER-TÓTH Ernő: Mit hozhat a forradalom? *Hitel*, 2015/6. 113–121.

TÓTH Pál, Dr.: Még egyszer az Orfeóról. *Élet és Irodalom*, 1972. 11. 4. 2.

UNGVÁRI Tamás: A másik oldalon. *Kritika*, 1974/4. 27.

UNGVÁRI Tamás: A színész védelmében. *Új Írás*, 1973/4. 115–122.

UNGVÁRI Tamás: Ó, azok a szép napok! *Magyar Nemzet*, 1971. 01. 10.11.

UNGVÁRI Tamás: Danton halála – Georg Büchner drámája a Madách Színházban. *Magyar Nemzet*, 1963.12.24.10.

VARGA Mihály (szerk.): *Új ég, új föld*. Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban. 1917–1932. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987.

VARJAS Endre: Görcsös arc, frivol tükörben. *Élet és Irodalom*, 1982. 06. 11. 13.

VARJAS Endre: Orfeo. *Élet és Irodalom*, 1972. 10. 28. 9.

VASY Géza: A nyolcvanas évek és az írószövetség közgyűlése 1986-ban. *Hitel*, 2015/11. 99-107.

VÁRSZEGI Tibor (szerk.): Ruszt József visszaemlékezése. In: uő: *Felütés – Írások a magyar alternatív színházról*. 1990. 43–50.

VÁSÁRHELYI Mária: *Újságírók, sajtómunkások, napszámosok*. Budapest, Új Mandátum, 1999.

VERES András: Magyar irodalmi kánon a hetvenes években. *Beszélő*, 1996. 6–7. szám. 135–147.

VIDA SÁNDOR (szerk.): *Pártkongresszusok és pártkonferenciák 1918–1980*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1985.

VITÁNYI Iván: A színjátszás harmadik fajtája. *Kritika*, 1973. 01. 10–11.

VITÁNYI Iván: *Az Orfeo-ügy kapcsán az ifjúsági és amatőr művészeti mozgalom vitás jelenségeiről*. (Feljegyzés Aczél György részére.) 1972. november 2. Magyar Országos Levéltár. M-KS 288. f. 36. cs. /1972/2. ő. e. 1. (MSZMP Központi Szervei, Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály.)

VOLKOV Szolomon: *Sosztakovics és Sztálin*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2006.

ZAPPE László: Halleluja. Kornis Mihály színműve a Játékszínben. *Népszabadság*, 1981. június 17. 7.

ZAPPE László: *Marat halála*. *Népszabadság*, 1981. 12. 11. 2.

„A Kritika” c. folyóirat” az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága 1971. november 23-i ülésének napirendjén. HU-MOL M-KS 288-41/169 ő. e. 6. oldal. http://193.224.149.8/apex/f?p=100:15:14157904934574::NO:15:P15_NODE_TYPE,P15_OBJEKTUM_ID,P15_ALOBJEKTUM_ID,P15_PDF_ID,P15_PDFP_ID:NAPIRENDI_PONT,5337,27311,12212,326796 Utolsó letöltés: 2017. 10.30.

„A színházak irányításának és fejlesztésének néhány kérdése”, az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága 1963. január 3-i ülésének napirendjén. HU-MOL M-KS 288-41/2 ő. e. Országos Levéltár. 1. http://193.224.149.8/apex/f?p=100:15:25638673017117::NO:15:P15_NODE_TYPE,P15_OBJEKTUM_ID,P15_ALOBJEKTUM_ID,P15_PDF_ID,P15_PDFP_ID:NAPIRENDI_PONT,5170,26409,12045,320098 Utolsó letöltés: 2017.11.01.

Az irodalom és a művészetek hivatása, Az MSZMP Kulturális Elméleti Munkaközösségének tanulmánya, 1966. In: Bojtár Endre és Szerdahelyi István (szerk.): *A művészet pártosságáról*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1983. 154–200.

Az önbírálatról – A Központi Bizottság és a Központi Ellenőrző Bizottság Áprilisi Együttes Plenumának munkájáról - Előadói beszéd a SzK(b)P moszkvai szervezetének 1928 április 13-i aktíva gyűlésén. In: I. V. Sztálin művei (1928-1929). Szikra kiadás, Budapest, 1950. 30-42.
Az önbírálatról – A Központi Bizottság és a Központi Ellenőrző Bizottság Áprilisi Együttes Plenumának munkájáról – Előadói beszéd a SzK(b)P moszkvai szervezetének 1928 április 13-i aktíva gyűlésén. In: I. V. Sztálin művei (1928–1929). Budapest, Szikra, 1950. 30–42.

„*Feljegyzés Pándi András osztályvezető elvtársnak*” - A 'Művelődési Minisztérium Színházi Osztályának. MSZMP KB TKKO, OSZMI Archívum, 1982. 12. 08. 3, készítette: Pálista Lászlóné. (gépirat)

„*Újságíró utánpótlás képzési rendszerének fejlesztése; az újságíró felvételi bizottság munkája*” az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága 1971. április 28-i ülésének napirendjén. HU-MOL M-KS 288-41/157ő. e. 4. oldal.
http://193.224.149.8/apex/f?p=100:15:14157904934574::NO:15:P15_NODE_TYPE,P15_OBJEKTUM_ID,P15_ALOBJEKTUM_ID,P15_PDF_ID,P15_PDFP_ID:NAPIRENDI_PONT,5325,27258,12200,326256 Utolsó letöltés: 2017.10.30.

Gách Marianne 17 kérdése Nagy Péterhez, a Nemzeti új igazgatójához. *Film Színház Muzsika*, 1976. 07. 31. 6.

A Galilei bemutatója a Katona József Színházban (MTI). *Szabad Nép*, 1956. október 21. 4.
A Kecskeméti Katona József Színház 1983/84 évadi műsortervével kapcsolatos problémák. (Cella, Lukács evangéliuma) MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1984. 01. 15. ikt. sz.: 131./84. (gépirat)

A kulturális élet kérdéseiről, beszélgetés Pozsgay Imre kulturális miniszterrel. *Kritika*, 1977/10. 3–5. Elhangzott a Kossuth Rádióban, 1977. június 3-án. Riporter: Kepes András.
A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. Konferenciája. *Színház- és Filmművészet*, 13-14. 1951/10–11.

A Tale of Two Telegrams. *SovLit.net*, 2012. <http://www.sovlit.net/twotelegrams/> Utolsó letöltés: 2017.10.29.

Az én színházam. Beszélgetés Nagy Péterrel. *Kritika*, 1981/12. 9–11.

Az Orfeo csoport, Nemes István, 2010

Az országos napilapok, valamint a képeslapok pártszervezeteinek helyzete, az eszmei-politikai nevelő- és a kádermunkában betöltött szerepük. HU-MOL M-KS 288-41/147. ö. e. MSZMP Központi Szervei - HU-MOL M-KS 288. Agitációs és Propaganda Bizottság - HU-MOL M-KS. Országos Levéltár. 1970. október 13. ülés. (gépirat)

Csak radikálisan lehet. Mikola Gyöngyi és Ladik István beszélgetése Ladik Katalinnal. *Ex Symposion*, 2010/72. 1–12.

Eörsi László interjúi régi kaposvári alkotókkal, OHA, 2008–2010.

Eörsi István levelei Rényi Péterhez. *Beszélő*, 1983/7. 122–125.

Feljegyzés a színházi szakemberek és a sajtó képviselőinek találkozásáról. MSZMP KB TKKO, Budapest, 1984. 03. 28. 2. Készítette: Svéd Pál. (gépirat)

Feljegyzés a színikritikusokkal folytatott tanácskozásról. MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1982. 05. 25. (gépirat)

Feljegyzés az 1981. november 11-i vezető színházművészekkel folytatott beszélgetésről. MSZMP KB TKKO, OSZMI Archívum. 1981. 11.12. 5. Készítette: Svéd Pál. (gépirat)

Feljegyzés Krajcsovics Mihály osztályvezető elvtársnak. MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1983.12.21. Készítette: Gödöllői Lajos. (gépirat)

Feljegyzés néhány színházi megbeszélés tapasztalatairól. MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1977. 02.14.1-2. Készítette: Kőhádi Zsolt. (gépirat)

Feljegyzés Pál Lénárd elvtársnak. MSZMP KB TKKO. OSZMI Archívum. 1986. 10. 08. 1. Készítette: Radics Katalin. (gépirat)

Interjú Gábor Miklóssal. 1968. 12. 29. 1-5. Éjjeli menedékhely-dosszié, OSZMI Archívum.
Irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdése. *Kritika*, 1972/10. 19–23.

Kecskeméti Katona József Színház 1983/84.évi pontosított műsorterve. MSZMP KB
TKKO. OSZMI Archívum. 1984. január 11.

Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezéséből. *Jelenkor*, 2004/1. 15–35.
Nalaja happening Szentendrén, *Magyar Ifjúság*, 1971/9. 9.

Pártdokumentumok a kritikáról. *Kritika*, 1972/10. 3.

Színházi életünk időszerű kérdései – Tóth Dezső művelődésügyi miniszterhelyettes
nyilatkozata. *Népszabadság*, 1982.8.4. 7.

Tévedések és torzítások. *Népszabadság*. 1963.12.08.7.

56 előtt és után. Beszélgetés Király Istvánnal. In: Csáki Judit – Kovács Dezső (szerk).
Rejtőzködő legendárium. Budapest, Szépirodalmi, 1990. 48–62.

A doktori értekezés tézisei

A kutatás tárgya és módszere

Az értekezés célja a magyar társadalom kritikaturésének nehézségeit a magyar színikritika múltjában vizsgálni egy olyan, a kulturális irányításban, a hatalmi kommunikációban használt jelenségen keresztül, amelyet a dolgozatban *feljelentő kritikának* nevezek, és amelynek fogalmi általánosítására mindezidáig tudományos igénnyel nem került sor. A hagyományos, többnyire egyaránt sematikus és moralizálásra hajló megközelítés a *feljelentő kritika* és az *autonóm esztétikai elvek alapján fellépő kritika* fogalmát bináris opposíció formájában jeleníti meg. Az értekezés célja ezzel ellentétben a két fogalmat egy nyelvpolitikai elemzés és egy közös adminisztratív erőter kontextusában tárgyalni, amely megközelítés vitatja az említett fogalmak kizárólagos-esszencialista tételezését. Tézisem szerint ugyanis az ideokratikus – ideológia által irányított – adminisztratív erőterben, amely a *feljelentő kritikai* olvasatot konstituálja, az *erős és autonóm ízlésitéleteket megfogalmazó kritikáról* illetve a *feljelentő kritikáról* többé nem egymást kizáró, hanem bizonyos esetekben egymással megegyező kategóriákként is érdemes tekinteni. Ez az értelmezési keret különösképpen az olyan skizoid kultúráirányítási gyakorlat vizsgálatában elengedhetetlen, mint a Kádár-korszaké, amely annak ellenére, hogy „liberalizálja” az irányítás módját, megőrzi a régi (sztálinista) struktúrát. Bár le akar mondani a direkt ideológiai társadalomirányításról, rendszerszintű ideológiai identitását egy pillanatig nem adhatja fel. Ezért a kultúráirányítás e sztálinista technikájának 1953 majd 1956 utáni átalakulását vizsgálva, az *ideológiai feljelentést* illetve az *autonóm elvi alapon álló, esztétikai ízlésitéleten alapuló kritikát* egy posztideokratikus társadalom kontextusában értelmezem: nemcsak a hivatalos, de a második nyilvánosságban is. Amelyben mindkettőről mint kontextusfüggő, az eredeti, szerzői szándékkal sokszor ellentétes olvasatban értelmezhető, egymástól gyakorta nehezen különválasztható jelenségekről kell beszélnünk.

A kutatás középpontjába a korszak ötféle színikritika-típusának bemutatásán keresztül annak vizsgálatát állítottam, hogyan alakul át az eredeti, sztálinista technika (feljelentő kritika) és vele a művészet- és színikritika funkciója és értelmezhetősége is Magyarországon a sztálinista (ideokratikus) hatalmi erőter átalakulásával 1956 és 1989 között. A denúciálást a nyugati társadalomfejlődésben a tizennyolcadik századi abszolút monarchiákkal megjelenő

adminisztratív állam⁶⁶⁸ totalitárius kiterjesztésének bizonyuló sztálinista szovjet irányítás fegyvelmező (ellenőrző, megfélemlítő, megtorló, számon kérő) ideológiai és erőszak-apparátusának szerves részeként írnom le, tehát egy adminisztratív erőter termékeként. Ennek megfelelően nem vonatkoztathattam el ezen apparátus és politikai erőter (történeti, politológiai, szociológiai és szociálpszichológiai) vizsgálatától, amely a feljelentő kritika jelenségét generálta, és amelynek közegében ez a kritika létezett. Maga a feljelentés pedig a társadalom minden területén a totális hatalom által előírt, elvárt viselkedési norma, egyfajta állampolgári kötelesség lett. A dolgozat kérdése, mit jelent e sztálinista status quo megváltozása 1956 után Magyarországon a denunciálás értelmezése szempontjából: mi minősül a posztideokratikus (kádári–aczéli) modellben „ideológiai bűnelkövetésnek”, és az milyen szankciót von(hat) maga után?

Tisztában vagyok vele, hogy egy távolról sem egységes periódust tekintek át, amikor egészen 1989-ig kitágítottam a vizsgált időszakot. Döntésemet az a kutatás alapját képező megfigyelés teszi indokolttá, hogy a Kádár-korszak irányítása szinte változatlan kommunikációt folytat a kritika feladatáról, a kritikai diskurzusban végig fokozottan erős érzelmek társulnak bizonyos negatív színikritikákhoz. Ez annak ellenére van így, hogy a hatalom – ígérete szerint – szakít sztálinista művészetirányítási technikájával, és a gyakorlatban fokozatos „liberalizációt” követ. A társadalompszichológiai-politikai jelenség okainak feltárása aligha függetleníthető a Kádár-kori kultúráirányítás eseti tiltásokra épülő, ellentmondásos szituációkat eredményező kontextusától. Jelen kutatás egy szintén eseti jellegű módszeren – tipológia felállításán keresztül – kísérel meg válaszolni arra a kérdésre, milyen kényszerpályán mozog a színikritikus, és hogyan változik ez a kényszerpálya Magyarországon 1953 után, majd az 1956–89 közötti periódusban, amennyiben a kritika tárgyát a „tűrt” és a „tiltott” kategória határán mozgó, bizonytalan státuszú alkotók előadásai képezik. Kérdés, lehet-e összefüggés egy társadalom kritikaturési foka és kritikai múltja közt? Hogyan módosítja egy társadalom pszichés állapotát, ha kialakul-, és tartósan jelen van benne a feljelentő kritikai olvasat?

Az értekezés tagolása

A dolgozat kilenc fejezetből áll: az első négy fejezet szorosan egymásra épül, míg a második öt horizontális struktúrát alkot. A dolgozat első felében a Kádár-kori színikritika

⁶⁶⁸ Foucault, Michel: A hierarchikus felügyelet. In: uő: *Felügyelet és büntetés*. Budapest, Gondolat, 1990. 234–242.

kényszerpályáját generáló politikát elemzem. E kényszerpályán belül a színikritika öt típusát különítem el. A dolgozat második fele ennek megfelelő esettanulmányokat kínál.

I.

A dolgozat célját és módszertanát összegző **1. fejezetet** követően a **2. fejezet** a szabad sajtó és kritika összefüggéseit tisztázza, míg a **3. fejezet** a denunciáló (feljelentő) kritikát vizsgálja a sztálinista kultúráirányítási modell kialakulásának időszakában. Elkülöníti a feljelentő kritikát az ideologikus kritika néhány hasonló típusától (pl. perzekútor kritika). A fejezet fő állítása, hogy feljelentő kritikáról csak az adminisztratív erőter megszületésétől kezdve beszélhetünk.

Ezt követi a „Színikritika mint kultúráirányítási eszköz a Kádár-korszakban” című **4. fejezet**, amely három további alfejezetből áll, és ezeken belül vázolja a) a Kádár-kori feljelentő színikritika előzményeit a Rákosi-korszakban, b) a Kádár-kori kultúrpolitika sajátosságait, c) végül a színikritika Kádár-kori kényszerpályájának jellemzőit. A Kádár-kori feljelentő színikritika fogalmát ez a fejezet a *negatív konszenzus* vagy *negatív legitimáció*⁶⁶⁹ közegében értelmezi, amennyiben az új „kézi vezérlésű”, személyileg irányított, nem intézményesített kultúrpolitika a – 4. fejezet első alfejezetében vizsgált – Rákosi-korszak „rosszmemlékű gyakorlataként” emlékezik meg a feljelentő kritikáról; ezáltal implicite a Szovjetunió szigorúbb irányítási rendszerével szemben is pozicionálja magát. És bár 1963 után többé valóban nem tesz meg mindent, ami a rendszerből egyébként következne – így például lemond a kultúrpolitikai irányításban a korábban alkalmazott büntetőjogi fegyelmezőeszközök elsőként történő bevetéséről –, de mindezt a negatív beidegződések és a továbbra sem független sajtó erőterében teszi. Vagyis változatlanul megtartja a sztálini struktúrát. A feljelentő színikritika Kádár-kori típusai esetében tehát a sztálinista struktúrát informálisan „liberalizáló” rendszer termékeiről beszélünk. A kádárista hatalomnak nem érdeke, hogy adminisztratív – tiltó, megtorló – intézkedésekkel rossz hírbe hozza magát Nyugaton, de arra is ügyelnie kell, nehogy a kultúra adminisztratív rendszerének hazai átalakításával, leépítésével kihívja maga ellen az egyébként is ellenséges és gyanakvó szovjet elvtársak erőszakos fellépését. Ezért, bár továbbra is léteznek „tiltások”, de már megjelenik a „tűrt” homályos kultúrpolitikai kategóriája. A rendszer többé nem igényel aktív támogatást, egyéni szinten lehetővé teszi a pluralizmus egy kezdetleges formáját. Jelmondata: „aki nincs ellenünk, az velünk van.” Ugyanez volt a NEP-korszak atyja, Nyikolaj Buharin politikai

⁶⁶⁹ A két fogalmat egy azon jelenség hatalmi illetve társadalmi aspektusára Szilágyi Ákos értelmezésében használom. Szilágyi Ákos: *Irodalompolitika és legitimáció*. (kézirat, 1983, 81 lap és 1986, 65 lap)

jelszava is: vagyis a sztálinizmust megelőző NEP-korszak (1921–1928) mutat közös vonásokat a kritika aczéli funkciójával. A feljelentő kritika szempontjából azonban lényeges különbség, hogy a NEP-korszakban még nem létezik egyetlen központi kultúrpolitikai doktrína. A Kádár-rendszer pedig e tekintetben skizoid: mást állít hivatalosan, mint ahogyan praktikusán működik.

A dolgozat a 4. fejezet utolsó alfejezetében tér rá a Kádár-kori feljelentő színikritikának a sajtóban betöltött szerepére – főbb belátásai, eredményei a következők:

1. A Kádári kultúráirányítás skizoid (a negatív konszenzusra épült) modelljében a feljelentő kritika szimbolikus szerepet játszik. Bár nem reprezentatív gyakorlat, 1963 után segíti a negatív konszenzus fenntartását, amelynek értelmében a *rendszerszintű* erőszak alkalmazása már nem áll a kulturális irányítás érdekében, és amely irányítás tökéletesen közönyös választott ideológiája iránt. A feljelentő kritika egyrészt retorikusan helyettesíti az irányításból hiányzó marxista elveket, másrészt megszabadítja az irányítást az erőszakos fellépés kényszerétől, amellyel a rendszer legfeljebb akkor él, ha egy csoportosulásban a változatlan struktúra új irányítása elleni támadást látja. De ekkor sem kritikák, inkább riportok és publicisztikák formájában „támad”, amely sajtóműfaj is jelzi, hogy a „bűnelkövetés” nem esztétikai természetű. A posztisztálini korszakban, különösen Magyarországon, a „három T” – a támogat, tűr, tilt – kultúrpolitikai gyakorlatában, az ideológiai-feljelentő újságírás *jellemzően* szimuláció, fantomfeljelentés: maga válik a hatalom által kiszabott büntetéssé illetve a háttérbe vonult hatalom változatlan monopolisztikus jelenlétének demonstrációjává. Vagy a bűnmegelőzés (a kordában tartás) egyik lehetséges eszközévé. Annak reményében, hogy elkerülhető legyen a hatalom számára az adminisztratív erőszak.

2. A Kádár-kori színikritikus azonban továbbra is kényszerpályán mozog. A nem független sajtó és a negatív beidegződések közös erőterében ugyanis nem zárható ki a denunciálás elvi lehetősége, és a **sajtóorgán** (például: *Népszabadság*, *Kritika*) illetve esetlegesen az akár szakmailag is elismert **kritikus hatalmi pozíciója** (például: Pándi Pál, Király István, Rényi Péter, Nagy Péter, Szerdahelyi István) automatikusan létrehozza a feljelentő olvasatot. A hatalom szerzőségének olvasata akár akkor is megjelenhet egy kritika körül, ha annak szerzője személyes véleményét írja le.

Még az 1970-es évek közepén is Szilágyi Ákos Weöres-pamfletje vagy Molnár Gál Péter Ádám Ottó- és Beckett-kritikája egyaránt feljelentő olvasatot kaphatott – az ellenzéki szakmai szubkultúrán belül működő csoportszolidaritás kifejeződéseként. És szinte automatikusan megfogalmazódik a kollaboráció vádja a veszélyeztetettnek vélt szerzőt bíráló kritikussal szemben, ha írása a pártközeli lap hasábjain jelenik meg, különösképpen, ha valamilyen baloldali áramlatot képvisel. Így szűkül be a diktatórikus államban – még az ellenzéki szubkultúrákon belül is – a vélemény/ízlés/értelmezési szabadság pluralitásának tere.

3. A Kádár-korszak (színi)kritikusa három hozzáállás között választhat a „tűrt” és „tiltott” kategória tekintetében nem egyértelmű státuszú művek megközelítésében:

- a) hallgat az adott előadásról;
- b) a kritikában apologetikus hangnemet használ, amely a művet másnak állítja be, mint ami valójában (például eltagadja a mű rendszerellenességét);
- c) a kritikus a művet annak valós értelmezési tartományában elemzi, ezáltal a nyilvánosságban is megfogalmazva, „leleplezve” az adott műalkotás rendszerellenesnek minősült vonását.

Amennyiben elfogadjuk, hogy ebben a környezetben mindhárom kritikai magatartás a negatív legitimáció elfogadását jelenti, és ezáltal – végső soron – egyfajta rendszerlegitimáló funkciót tölt be, akkor bizonyos esetekben éppen a feljelentő kritikát kell a rendszerrel szembeni ellenállás és lázadás egyik kudarcba fulladt fajtájaként értelmeznünk. Kudarcos, hiszen egy társadalomban, amely látszólag egyetlen ideológiát ismer el, az e rendszer keretein kívül gondolkodó, a mű valódi összefüggéseit feltárni kívánó, autonóm elvi és ízlésítéletet alkotó kritikus írása a szerző szándéka ellenére is denunciáló színezetet kaphat. De ragaszkodás is a rendszertől független ítéletalkotás és véleményformálás lehetőségéhez, ami a rendszer status quo-jának elutasítását, a negatív legitimáció megkérdőjelezését is jelentette. Másként fogalmazva, a független és markáns ízlésítéletet megfogalmazó kritika ad abszurdum ebben a társadalmi helyzetben már egybeeshet a feljelentő kritikával (noha ehhez a feljelentéshez jellemzően nem társulnak adminisztratív következmények). *Tipológiámban ezért a szerző szándéka után való reménytelen nyomozás helyett először a cikkben megfogalmazott vádakat különböztettem meg (megfogalmazást nyer-e az „ideológiai bűnelkövetés”, és ez miben nyilvánul meg, tehát megkülönböztettem feljelentést és bábáskodást.) Majd azt vizsgáltam, hogy ezek közül mely esetekben beszélhetünk adminisztratív következményekről és mikor, milyen értelemben. Így különítettem el végül öt*

típust: bábáskodó színikritika, feljelentő kritika, feljelentő riport és publicisztika, fantomfeljelentés, fordított „feljelentés”.

II.

Az ezek után bemutatott esettanulmányok (5–9. fejezet) a dolgozat első felében felállított tipológiára kínálnak eseti jellegű példákat. Ezek kiválasztását megnehezítette, hogy az irányítási technika vizsgálatában nehéz eligazodni a feljelentést megrendelő fél (hatalom), a denunciátor (szerkesztőség, kritikus, újságíró) és a kijelölt ellenség (színházi alkotó, író, művészeti csoportosulás) háromszögében. A politikai megrendelés ugyanis még a végképp személyközpontú sztálinista irányítás esetében sem vezethető le az egyszemélyi hatalomból, lévén a hierarchikus struktúra horizontális szintjén szereplőknek is mind megvan a maguk egyéni hatóköre és érdeke, amely korántsem mindig esik egybe a központi akarattal és érdekekkel, olykor még ütközhet is velük. Ezért a vizsgált kritikai korpusz csak a korszakban „veszélyeztetettnak” ítélt előadások recepciójára terjedt ki.

Tipológia – színikritika kényszerpályán

I. Bábáskodó színikritika (5. fejezet)

Főbb vonásai, jellemző időszak: Mivel kutatásom feljelentésekre korlátozódik, csak egyetlen esettanulmányt szentelhettem a bábáskodó színikritikának. De e típus a „veszélyeztetettnak” vélt művek recepcióját tekintve a Kádár-kor legjellemzőbb kritikai szereplehetősége. A bábáskodó kritikus azáltal védi meg az alkotót, hogy a mű értelmezése során nem a mű valós, a rendszernek nem tetsző jelentését „hozza napvilágra”, hanem a rendszer számára elfogadhatónak vélt, puhított értelmezés hazugságát (**eklektikus** vagy **hiányos érvelés**). A védelmező kritika tehát gyakran kénytelen a mű lényegét az értelmezés során megszüntetni.

Kapcsolódó politikai kampány: –

Esettanulmány: Ács János: *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmeógyógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában*, 1981.

Ebben az esetben „a nagy kuss törvényeként” elhíresült jelenséggel szembesülünk: a kritika a kaposvári Csiky Gergely Színház előadása védelmében nem nevezi meg a nyilvánvaló ötvenhatos referenciákat, a kulturális irányítás pedig nyugtázza a cinkos hallgatást. A „feljelentésre” a BITEF-vendéjáték után kerül sor: a gyanútlan külföldi kritikusok megszegik a hallgatás ki nem mondott egyezményét, dicséretükkel akaratlanul feljelentve az

előadást, szankciók azonban még ezután sincsenek. (Köpeczi Béla: A forradalom értelmezése – Marat ürügyén. *Kritika*, 1983/2. 23-25.) **Egyes, az esettanulmányban tárgyalt példák a bábáskodó kritikára:** Szekrényessy Júlia: A konszolidáció kegyetlen színháza. *Élet és Irodalom*, 1982. 01. 15. 13.; Pályi András: Artaud – házi használatra. *Mozgó Világ*, 3. szám, 1982. 03. 80–85.

II. Feljelentő kritika (6. fejezet)

Főbb vonásai, jellemző időszak: A kritikus minden esetben a „rendszerellenesség” vádját fogalmazza meg akár a színház vezetése, akár a színházi alkotók, akár a drámaíró, akár a műalkotással szemben, de közülük akár fel is menthet valakit, vagy valamelyiket. E típusnak az 1963-as konszolidáció befejeztével nem nagyon találjuk nyomát, mivel itt a cikk megjelenését adminisztratív intézkedések követik vagy előzik meg. Pl. a *Széchenyi* (1957) című előadás látványosan korán kerül le a Madách Színház műsoráról, és ugyanígy bocsájtják el állásából fél évtizeddel később, 1963-ban a *Jelenkor* szerkesztőjét. A betiltás ténye és az elbocsátás politikai oka egyik esetben sem bizonyítható, legfeljebb sejtetett. Bár az adminisztratív beavatkozások eltűnését a rendszer ígéri, és nagyrészt be is tartja, de formális garanciát erre sosem ad.

Kapcsolódó politikai kampány: az egzisztencializmus illetve a polgári dekadencia – utóbbi pontosan sosem definiált fogalma – ellen folytatott kampány a művészetkritikában és a kultúráirányításban.

Esettanulmány I.: Ádám Ottó: *Széchenyi*, 1957.

A kritikus elmarasztalja a színház vezetését a *Széchenyi* bemutatásáért, amely hamar lekerül a Madách műsoráról. **Az esettanulmányban tárgyalt példa a feljelentő kritikára:** Bölöni György: Rövid színházi jegyzetek. *Élet és Irodalom*, 1957. 05. 24. 7.

Esettanulmány II.: Ruttkai Ottó: *Az ablakmosó*, 1963.

Az ablakmosót a második alkalom után leveszik a Miskolci Nemzeti Színház műsoráról: ekkor jelenik meg a nagyhatalmú kultúrpolitikus-kritikus, Pándi Pál kritikája. A sajtókampány végén Tüskés Tibor főszerkesztőt is leváltják a drámát közlő *Jelenkor* főszerkesztői posztjáról. **Az esettanulmányban tárgyalt példa a feljelentő kritikára:** Pándi Pál: A tagadás tagadása. *Élet és Irodalom*, 1963. december 7. 8.

Az 1963-as nyitás utáni időszak feljelentő és bábáskodó újságírásának tipológiája:

III. Feljelentő színházi riport és publicisztika (7. fejezet)

Főbb vonásai, jellemző időszak: E cikkeket jellemzően adminisztratív beavatkozások előzik meg (nyomozás, rendőrségi zaklatás, a tiltások különféle formái egészen a betiltásig). Vagyis e típusra elsősorban a posztumusz, ún. „post factum” feljelentő kritika jellemző, amely a nyílt konfrontációt kerülő hatalom utólagos – preventív – megoldása fenyegető üzenetének eljuttatására a potenciális elhajlók felé. 1957-ben a *Széchenyi* betiltása után találkozunk a dolgozatban egy feljelentő publicisztikával (Kardos György: *Vívódók. Kisalföld*, 1957. 06. 30. 2.). Mivel szankciók előzik meg, újramegjelenése 1972-ben anakronisztikus, a reformokat követő visszarendeződéssel hozható összefüggésbe. A riport-sorozat azt sugallja, hogy a művészeti csoportban a régi struktúra új irányítási módjának bírálata látja; tehát a szerző nem művészeti, hanem politikai bűnökkel vádolja a „bűnelkövetőket.”

Kapcsolódó politikai kampány: retorikájában ifjúság ellenes. Valójában az amatőr mozgalmak köré szerveződő ifjúság, az újbalosok, az ellenzéki–művészeti csoportosulások fiatalságának feljelentéséről van szó a hatalom kétfrontos harcának jegyében. Az irányítás attól tart, hogy a művészeti csoportosulások politikai irányzatokká alakulhatnak át.

Esettanulmány I.: Az Orfeo-ügy (1972).

Az újbalos együttes elleni fellépés az 1957 után jellemző ún. „kétfrontos harcba” illeszkedik, amely a burzsoá dekadencia mellett immár az ötvenhat előtti múlttal való leszámolás jegyében a szélsőbalos, ún. szektás elemeket is támadja. **Az esettanulmányban tárgyalt**

példák a feljelentő riportra és publicisztikára: Szántó Gábor: Orfeo az Álvilágban.

Magyar Ifjúság, 1972/41. október 13. 5–7., illetve Szántó Gábor: Még egyszer az Orfeo Együttesről. *Magyar Ifjúság*, 1972/46. november 17. 5–6.

Esettanulmány II.: A boglári ügy (1973)

A *Népszabadság* riportja az 1970 és 1973 között Galántai György balatonboglári kápolnaműtermében dolgozó alkotók és művészeti eseménysorozatuk ellen emel „vádát”, és már a műhely betiltása után jelenik meg. Célja feltehetően az, hogy nyomást gyakoroljon az alkotókra az ország elhagyására, ezért a hatalom többé ne kényszerüljön nyílt tiltó eszközök alkalmazására. **Az esettanulmányban tárgyalt példák a feljelentő jellegű riportra és publicisztikára:** Szabó László: Happening a kriptában. *Népszabadság*, Vasárnapi kulturális melléklet, 1973. 12. 16. 2.; Horányi Barna: Törvénytelen úton néhány avantgarde – Illegális kiállítások, műsorok. *Somogyi Néplap*, 1971. 07. 08. 5.; Esztergomi László: Késérdes barangolás a Balatonnál. Problémák, lehetőségek. *Magyar Hírlap*, 1971. július 18. 10.

IV. Fantomfeljelentések – figyelmeztető színikritikák és viták (8. fejezet)

Főbb vonásai, jellemző időszak: A Kádár-korszak legjellemzőbb feljelentő sajtótípusa.

Látványos szankciók e típus esetében már nincsenek, legfeljebb észrevétlenek (pl. valamivel rövidebb szériát fut egy előadás). A fantomfeljelentés jellemzően az adminisztratív beavatkozások helyettesítésére szolgál, megfelel a **politikailag irányított vita** műfajának. A ledorongoló vagy a rendszer új típusú irányítását megtámadó cikkek véleményét tompítandó, a lapnak jogában áll válaszcikkeket megjelentetni, vitát generálni. Előfordul, hogy a tényleges ellenség legfeljebb látszólag az alkotó, a szerző valójában a tétlen hatalmat hibáztatja, amiért hiba csúszott az elvi-ideológiai irányítás gépezetébe, de az is lehet, hogy a támadás célpontja csak a „hibás” műalkotást (részleges ügyvédi érvelés). **Kapcsolódó politikai kampány:** esztétikai mezbe bújtatott sajtótámadások.

Esettanulmány I.:

A támogatott rendező és a kritika (Ádám Ottó: *Danton halála*, 1963).

A *Danton halála* recepciója remek példa arra, hogy milyen finom különbségekről beszélhetünk még a fantomfeljelentések esetében is: Rényi Péter kritikája nem a Madách Színház alkotóit, hanem a művet marasztalja el ideológiai értelemben. A cikk ideologikus és ledorongoló jellege ellenére a kritikus a lényegi ötvenhatos referenciákra vonatkozó váddal szemben megvédi a rendezőt, de az előadást „hibásnak” minősíti, és az írást „puha” betiltás követi. **Az esettanulmányban tárgyalt példa a fantomfeljelentésre:** Rényi Péter: *Danton halála*. *Népszabadság*, 1964. 02. 02. 9.

Esettanulmány II.:

A „groteszk” mint ellenség (Major Tamás: *Rómeó és Júlia*, 1971). Az esettanulmányban tárgyalt vita kérdésfeltevését jól összefoglalja az idézet Koltai Tamástól: „Féltenünk kell-e a fiatalságot Major Tamás *Rómeó és Júliájától*.”⁶⁷⁰ A vitát a Nemzeti Színház előadásának „puha” betiltása követi. **Egy, az esettanulmányban tárgyalt példa a fantomfeljelentésre:** Nagy Péter: A vita lényegéről – A politikus színházról. *Népszabadság*, 1971. 07. 01. 8.

Esettanulmány III.: Támadás a színikritikus ellen (Koltai Tamás és egy színházi vita, 1973). Koltai Tamás cikkét egy hosszú, több sajtóorgánumban párhuzamosan zajló, manipulált vita követi, feltehetően azért, hogy a színházi struktúra alapjait ért nyilvános kritika ne maradjon a nyilvánosságban ellenvélemény nélkül. Adminisztratív következmények nincsenek. **Egy, az esettanulmányban tárgyalt példa a fantomfeljelentésre:** Ungvári Tamás: A színész védelmében. *Új Írás*, 1973/4.115–122.

⁶⁷⁰ Koltai Tamás: A valóság hatékony képmásai. Évadvégi jegyzetek. *Színház*, 1971/6. 2.

V. Fordított „feljelentés”: gyanú-reflexek (9. fejezet)

Főbb vonásai, jellemző időszak: „Denunciátort” ebben az esetben nem csak a hatalmi erőterben találunk, hanem a passzívan „ellenzéki”, szakmai nyilvánosságban is. A fordított „denunciátor” üzenetének és vádjának tárgya a hatalommal való kollaboráció. Lényege, hogy a „veszélyeztetettnek” vélt szerzőkről, a csoportszolidaritás és a szerző védelme okán a színházi–kritikai nyilvánosság nem fogad el negatív kritikai álláspontot, ezért az ilyen írások szerzőivel szemben ebben a centralizált környezetben megfogalmazódik a denunciálás mint vád, noha adminisztratív következmények itt már nincsenek a gyanús írás körül.

Esettanulmányaim 1969-ből és 1971-ből valók, de ez a típus a hetvenes évek második felében további példákat tartogat.

Kapcsolódó politikai kampány: –

Esettanulmány I.:

Feljelentik a „támogatott” rendezőt? (Ádám Ottó: *Éjjeli menedékhely*, 1968).

Az eset annak az abszurd példája, mi történik, ha a kritikusnak nem tetszik a Madách Színház támogatott rendezőjének előadása. **Egy, az esettanulmányban tárgyalt példa a fordított „feljelentésre”:** Sándor Iván: Meddig mehet el a kritikus. *Film Színház Muzsika*, 1969. 01. 04. 3.

Esettanulmány II.: A Magyar Nemzet följelenti a pártlapot (Vámos László: *Ó, azok a szép napok!*, 1971).

A feljelentés gyanúját alighanem a pártlapban megjelent kritika kettős, nehezen érthető nyelvezete is generálja a Thália Stúdió bemutatójáról. **Egy, az esettanulmányban tárgyalt példa a fordított „feljelentésre”:** Ungvári Tamás: Ó, azok a szép napok! *Magyar Nemzet*, 1971. 01. 10. 11.

Ez a disszertáció nem túl időtálló műfajokkal, nagyrészt mulandó napilapkritikákkal, publicisztikákkal foglalkozik, de kísérlet az egyes szövegeken túli összefüggések megértésére. Felteszi a kérdést, hogy a nem független sajtó- és színikritika múltja milyen következményekkel jár egy társadalomra nézve, hogy a társadalom kritikátúrásának nehézsége összefügg-e a színikritika múltjával. Ugyanakkor gyakorló színikritikusként el kell ismernem, aligha létezik olyan társadalom, amelyben színikritikus és alkotó viszonyát nem hiperérzékeny viszonyoknak kell elképzelnünk. Meglátásom szerint, Magyarországon e viszony megértésében mégis mélyebb, más összefüggésekről is szó van. A feljelentő kritika kontextuális és nyelvpolitikai elemzése megmutatta, hogy amely társadalomban megjelenik, mert megjelenhet a feljelentő kritika gyanúja, ott nagy valószínűséggel a független újságírás

és a szabad kritika eszménye helyett az elkötelezett (vagyis cinkos) sajtófelfogás válik tartósan normává és elvárássá. E diktatórikus múltú társadalmakban még a magukat liberálisnak valló sajtóorgánumok is (különösképpen egy szűkülő nyilvánosságban) öntudatlanul leképezhetik a múlt és jelenbéli kultúráirányításnak a vélemény szabadságát korlátozó attitűdjét, adott esetben akár a forrásokat és kedvezményeket osztó hatalomhoz való igazodás formájában, akár úgyis, mint öncenzúra. E belátás pedig nemcsak a feljelentő kritika fogalmának összetettebb megértését segítheti elő, hanem azt is, hogyan hat egy társadalomban a feljelentő kritikai kontextus öröksége a független és markáns ízlésítéletet megfogalmazó kritika státuszára.

A Tézisekben hivatkozott irodalom

- Koltai Tamás: A valóság hatékony képmásai. Évadvégi jegyzetek. *Színház*. 1971/6. 1–4.
- Foucault, Michel: A hierarchikus felügyelet. In: uő: *Felügyelet és büntetés*. Budapest, Gondolat, 1990, 234–242.
- Szilágyi Ákos: Irodalompolitika és legitimáció. 1983, 81 lap és 1986, 65 lap (kézirat)

Az értekezés témájához kapcsolódó publikációk és előadások

Tanulmányok

- Mit gondoljunk a vastapsról a Fáklyaláng bemutatóján? Gellért Endre: Fáklyaláng, 1952. *Theatron*, 2013/3. 3–8.
- Ha kell – tiltsunk! Feljelentő kritika a hetvenes években. 2000, 2017/7. 14–29.
- 1956 a Kádár-korszak színikritikájában: az utolsó tabu. Tépelődések egy Ádám Ottó *Dantonjáról* született kritika kapcsán. *Színház*, 2016/12. 14–18.

Konferencia-előadás

- A tabu dramaturgiája – 1956 a Kádár-korszak színikritikájában. 1956 és a szocializmus: válság és újragondolás. Eszterházy Károly Egyetem, Eger, 2016. (kézirat)

Thesis of Doctoral Dissertation

Subject and method or the research

The thesis wishes to examine the difficulties of our tolerance to criticism in the past of the Hungarian theatre criticism through a phenomenon frequented in the cultural command and communication of power, referred to in my thesis as *reporting criticism (criticism of denunciation)* which as a concept has not been scientifically generalized as yet. The traditional approach, mostly prone to schematism and moralisation, represents the notions of *reporting criticism* and *criticism based on autonomous aesthetic principles* in the form of a binary opposition. Contrary to this, the present thesis aims to consider these two notions in the context of language policy analysis and a joint administrative field of power, which approach disputes the exclusively essentialist theorem of the above mentioned notions. According to my assumption in the ideocratic – ideologically controlled – administrative field of force constituting the *reporting criticism* approach, the notions of *criticism formulating strong and autonomous judgements of taste* resp. *reporting criticism* should be regarded in certain cases also as categories not excluding each other but rather concordant with each other. This interpretation framework is especially inevitable in the research of a schizoid cultural command practice such as that of the Kádár-era, which in spite of “liberalizing” the way of government, preserves the old (Stalinist) structure. Thus examining the transformation of the Stalinist techniques of cultural command after 1953 and 1956 we have to speak about the two aforesaid phenomena as being dependent on the context – not only as the official interpretation but also to be interpreted in the second publicity as well, which can be interpreted in the original reading often contrary to the intention of the author – and often being difficult to be separated from each-other.

Through introducing the five types of dramatic criticism of the era the research focuses on examining how the original Stalinist technique (reporting criticism) as well as the functionality and interpretability of art and theatre criticism transform in line with the changes in the field of Stalinist power in Hungary between 1956 and 1989. I understand denunciation as a totalitarian extension of the administrative state,⁶⁷¹ which originally appeared with the absolute monarchies in the social developments of the western states in the 18th century and became an organic part of the disciplinarian (controlling, intimidating,

⁶⁷¹ Foucault, Michel: “The hierarchic supervision” in *deso Discipline and Punish*, Gondolat, 1990.

retaliatory, reckoning) ideological and violent apparatus of the Stalinist soviet governance, i.e. as a product of an administrative field of power. According to this I could not make any abstraction from the (historical, politological, sociological and social-psychological) examination of this apparatus and political field of power, which generated the phenomenon of reporting criticism and the sphere where this criticism existed. Reporting as such became the accepted standard behavioural norm in all areas of the society, a kind of duty to the citizens. This paper poses the question why and how this status quo changes in Hungary after 1956.

I am aware of the fact that I have not decided by far on a uniform period when I extended the studied period for as long as until 1989. However, I am convinced that my decision is justified by the observation constituting the basis of this research, i.e. that all along this time the Kádár-era performs an almost unvaried communication about the task of criticism. And in the discourse of criticism strong feelings are adhered to certain negative theatre reviews despite the fact that the political power promises to break with the techniques of Stalinist art control and to follow the route of gradual “liberalisation” in the practice. Disclosing the reasons of the social psychological-political phenomenon can barely be made independently from the context of the cultural command of the Kádár-era, which was based on casual prohibitions resulting in paradoxical situations. My research wishes to give an answer to the question what kind of inescapable path theatre criticism follows and how this theatre criticism changes in Hungary after 1953 and later in the period between 1956-89, insofar as the objects of criticism are performances of authors considered to be on the verge of the categories of “endured” and “forbidden”. The question arises: is it possible that there is some correlation between the degree of how much a society endures criticism and the critical history of this society. How can the psychology of a society be modified by the emergence and long-lasting presence of a reporting criticism?

The articulation of the thesis

The paper includes nine chapters: the first four are closely built on each other, whereas the other five chapters represent a horizontal structure. In the first half of the paper I analyse the politics generating the inescapable path of theatre criticism of the Kádár-era. Within this inescapable path I make distinction among the five types of theatre criticism. The second half of the paper provides corresponding case studies.

I.

Following **Chapter 1**, which summarizes the aim and methodology of the present paper, **Chapter 2** clarifies the correlation between the free press and criticism, whereas **Chapter 3** deals with the concept of denunciatory (reporting) criticism at the moment of the birth of the Stalinist model of culture-control technique. It separates reporting criticism from some similar types of ideological criticism (e.g. persecutive criticism).

This is followed by **Chapter 4** titled “Theatre criticism as the tool of cultural control in the Kádár-era”, which is divided into three sub-sections outlining: a) the antecedents of the reporting theatre criticism of the Kádár-era in the Rákosi-era, b) the characteristics of the cultural policy of the Kádár-era, c) finally the characteristics of the inescapable path of theatre criticism in the Kádár-era. This chapter discusses the notion of reporting theatre criticism in the Kádár-era in the realm of *negative consensus* or *negative legitimation*.⁶⁷² The new “hand-controlled”, personally led, not institutionalised cultural policy describes reporting criticism as “a practice of evil memory” of the Rákosi-era (examined in the first subsection of Chapter 4), thus implicitly also positioning itself in opposition to the contemporary strong Soviet control. And- although after 1963 it actually does not do its best that would otherwise follow from the system, so for instance it disclaims the primary use of the instruments of punishment of criminal law which had been made use of earlier in the control of cultural policy, however, all this is done in the field of power, which is generated by negative impulses and by the still not independent press. Thus it preserves the Stalinist structure without any changes. Therefore in the case of the Kádár-era-type reporting criticism we speak about the products of the system informally “liberalising” the Stalinist structure. It is not in the interest of the Kádárist power to discredit itself with eventual administrative – forbidding, retaliatory – measures in the West, or to provoke the throughout hostile and suspicious Soviet comrades to an aggressive reaction by the reconstruction and cutback of the administrative system of the Soviet-type, state commanded and controlled culture. Therefore, while the “forbidden” art holds good, the ambiguous culture category of “endured” appears. The system no longer needs active support: on the level of the individual it allows a primitive form of pluralism. Its slogan is: “whoever is not against us is with us”. The same was the political slogan of Nikolai Buharin, father of the NEP-era, i.e. – at least in this regard, the gendarme criticism of the NEP-era preceding the Stalinism (1921-1928) has something in common with the Aczél-type function of criticism in terms of patience. However, from the

⁶⁷² Ákos Szilágyi: *Literary policy and legitimation*, 1983, 1986

point of view of reporting criticism it is a substantial difference that there is still no central cultural policy doctrine of any kind in the NEP-era. Concerning reporting criticism, the essential scizofreny of the Kádár system manifests itself in the fact that its official declarations are different from the way it practically functions.

The second sub-section of **Chapter 4** investigates first - in the politics of negative consensus/negative legitimation - the release of theatre programmes and the non-institutionalized technique of forbidding. Following this it elaborates on the power communication based on party documents and press discourse, in which the cultural control of the Kádár-era uses (theatre) criticism as a tool of negative legitimation, power-ideological self-demonstration, empty threats for the purpose of communication, but this time without (at least direct) political-administrative interventions.

The role of theatre-criticism in the press is investigated in the last sub-section of Chapter 4. **Realisations and results:**

1. In Hungary after 1963 we cannot speak about reporting theatre criticism in the Stalinist sense, as after the consolidation the power positioned against the Rákosi-era has no interest any more in establishing a precedent in order to intimidate or menace. At most the system uses these tools if it takes steps against groups which it regards as an attack against the new leadership of the unchanged structure. However, it does not “attack” by way of criticism, but in the form of reports and journalistic essays, so this press genre is a proof in itself that “committing the crime” is not of aesthetic nature. In the Stalinist practice of the thirties, but also in the Rákosi-era, the denunciative criticism usually preceded and projected the forthcoming forbidding (see: anti-formalist campaign, 1936), it could even mean life-threatening menace. In the post-Stalinist period, especially in Hungary, in the cultural policy practice of “the three Ts” (support, forbear, forbid) the function of the ideological-reporting journalism is mostly prevention (holding in check) in the hope of making it possible for the power to avoid administrative violence and confrontation.

2. Nevertheless, owing to the policy of negative legitimacy, theatre criticism of the Kádár-era keeps moving on an inescapable path. In such circumstances the theoretical possibility of denunciation cannot be excluded, and the *press organ* (e.g. *Népszabadság*, *Kritika*) or eventually the **power position of the** professionally acclaimed **critic** (e.g.: Pál Pándi, István Király, Péter Rényi, Péter Nagy, István Szerdahelyi) automatically produce the

reporting reading in the mutual field of power of the non-independent press and the negative conditioning.

It is especially true in the negative legitimisation atmosphere of the Kádár-era's dictatorship that this suspicion operates the mechanism of reporting criticism: the individual responsibility is only vaguely inferred to, but a reading of getting into power can also arise around a review if its author describes his/her personal opinion. This is the reason why taboos exist for the critique even in the second publicity. For the transgression of the above get a reporting interpretation - even in the middle of the 70's, irrespective of the intent of the journalist - the Weöres-pamphlet of Ákos Szilágyi, or the Beckett- and Ottó Ádám-reviews of Gál Péter Molnár – as an expression of group solidarity operating within the subculture. This is how the accusation of collaboration is automatically created against the critic criticizing the quazi “endangered” author, if his piece is published in a party-friendly organ, especially if it represents a kind of left-wing stream. This is how the scope of the plurality of opinion/taste/interpretation gets narrowed down in a dictatorial state, even within the oppositional subcultures.

3. The critique of the Kádár-era has three choices as a possible answer to the “endangered” works of art:

- a) to keep silent about the performance
- b) to use an apologetic voice in the review, which describes the play as something different from what it really is (e.g. it negates the seditious character of the play),
- c) the art critic analyses the play in its real scope of interpretation, thus openly formulating, “revealing” the strain of the play which is regarded to be provocative.

If we accept that just like denouncing the apologetic behaviour in this case also means the acceptance of the negative legitimacy, and as such fulfils the role of a kind of system-legitimation, then in certain cases reporting criticism in the Kádár-era has to be interpreted as a kind of resistance against the system: as sticking to the chance of forming an opinion and expressing judgement independently from the system, which also meant the refusal of the status quo of the system and querying the negative legitimisation. In other words: in this system criticism containing independent and sharp opinion and judgement can ad absurdum concur with reporting criticism. *Therefore instead of trying to unfold the underlying intention of the reporting journalist - I analysed what were the “charges” mentioned in an article: is the critic denouncing the artists/the performance/the political power for the ideological crime? Or is the ideological critic protecting any of them? Then I studied if the article was*

preceded or followed by administrative interventions of any kind or not. This is how I finally separated five typical categories: “midwifery” theatre criticism; reporting criticism; reporting theatre reports and journalism; phantom accusations; reversed “reporting”.

II.

Next the paper lists the case studies (**Chapters 5-9**), which offer instant examples for the typology built up in the first half on the thesis. The selection process was laborious, as while examining the leadership techniques it was hard not to get too entangled but find one’s way out from the triangle represented by the party ordering the report (power), the denunciator (editorial office, critic, journalist) and the designated enemy (theatre artist, writer, art grouping). Namely the political order cannot be derived from the power of one-person, not even in the case of the totally person-centred Stalinist leadership, as all the actors at the horizontal level of the hierarchic structure have their own individual sphere of scope and interests, which do not always overlap with the central will and interests at all, on the contrary, they can even interfere with them. Therefore the critical corpus examined here extends only to the reception of the performances regarded to be “endangered”.

Typology- Theatre criticism on an inescapable path

I. “Midwifery” theatre criticism (Chapter 5)

Main characteristic features, typical period: The most typical role for the critic during the Kadar-era. In this case the critic protects the artist by an interpretation, through which not the real meaning of the piece of art - which the system does not approve of – is brought to light, but a lie: a softened up interpretation, which is meant to be passable for the system (**an eclectic, imperfect reasoning**). The protecting criticism is compelled to dissolve the essence of the work of art while interpreting it. Considering the reception of the “endangered” works of art, it is the most characteristic critical attitude in the Kádár-era.

Related political campaign: -

Case study I: János Ács: *The persecution and killing of Jean Paul Marat as performed by the actors of the Charenton insane asylum, rehearsed by Mr. de Sade, Csiky Gergely Theatre.* Kaposvár, 1981

In this case we witness the phenomenon which become infamous as “the law of the big stop your gob”: to protect the performance the critic does not name the obvious references to 1956, and the power acknowledges the accessory silence. The “reporting” takes place after

the guest performance of BITEF: the unsuspecting foreign critics breach the implicit agreement on silence and with their praise they unwillingly report the performance. (Béla Köpeczi: The interpretation of revolution – under the pretext of Marat. *Kritika*, 1983/2. pp.23-25.) **Some examples for midwifery criticism discussed in the case study:** i.e. Júlia Szekrényessy: The merciless theatre of consolidation. *Élet és Irodalom*, 15/01/1982, p. 13.; András Pályi: Artaud – for home use. *Mozgó Világ* 3, 03/1982, pp. 80-85.

II. Reporting criticism (Chapter 6)

Main characteristic features, typical period: this kind of criticism is aimed at a narrow circle of intellectuals and after the opening up in 1963 it is difficult to trace. The performance of *Széchenyi* (1957) disappeared from the programme of the Madách Színház unawares, in silence, but unexpectedly early, and in the same way, half a decade later, the editor of the literary magazine *Jelenkor* is dismissed from his position in 1963. The fact of the ban and the political reason of the dismissal cannot be proven in either case, they are implied at most. Although the system promises to do away with this type of criticism – and in the majority of the cases even keeps this promise – no formal guarantee is ever given for it.

Related political campaign: an ambiguous campaign on the level of rhetoric against the attitude of the bourgeois decadence, the notion of which had never been defined precisely.

Case study I: Ottó Ádám: *Széchenyi*, Madách Theatre, 1957.

The cancellation of *Széchenyi* from the programme of the theatre in the period of restoration after 1956. **The example for reporting criticism in the case study:** György Bölöni: “Short theatrical notes”. *Élet és Irodalom*, 24/05/1957, p.7.

Case study II: Ottó Ruttkai: *The Window Cleaner*. Miskolc National Theatre, 1963.

The play is cancelled from the programme of Miskolc theatre after the second performance: this is the time when the review of the powerful culture-politician and critic, Pál Pándi of *The Window Cleaner* is published. At the end of the press-campaign, Tibor Tüskés, who published the drama in the literary and art magazine *Jelenkor*, was also removed from his post of chief editor. **The example for reporting criticism in the case study:** Pál Pándi: “The negation of the negation”. *Élet és Irodalom*, 07/12/1963. p.8.

The typology of journalism of reporting character in the period after the opening up in 1963:

III. Reporting theatre reports and journalism (Chapter 7)

Main characteristic features, typical period: after the cancellation of *Széchenyi* in 1957 we can witness a “post factum” type (György Kardos: Struggling. *Kisalföld*, 30/06/1957.p.2.), then this type also goes “extinct” and is not at all representative in the early 70s. It appears in 1972, probably as a result of the returning strictness owing to Brezhnev. However, exactly this anachronistic feature evoking earlier reflexes is applicable to illustrate the case when the power intervenes against groupings in the form of an expansive press campaign connected with high politics: the “offenders” are not accused of artistic misdeed, but of political offence. The articles follow administrative interventions, and are reported to the potential deviants in the administrative publicity. **Related political campaign:** anti-youth in its rhetoric, where the term “youth” means the young people organizing around the amateur movements of the era. Actually, the reporting is aimed at the new-leftist, oppositional artistic groupings in terms of the dual-front struggle of the power. The power fears that the artistic groupings change into political trends.

Case study I:

The Orfeo-case (1972). The attack against the new-leftist group fits into the “dual-front struggle” typical of the years after 1957, which – besides bourgeois decadence – also attacks the ultra-leftist, so called “sectarian” elements in terms of reckoning with the past before 1956. **The examples for reporting criticism and journalism discussed in the case study:** Gábor Szántó: Orfeo in the False World. *Magyar Ifjúság*, 13. October 1972/41. pp 5-7, and Gábor Szántó: Once again about the Orfeo-Group. *Magyar Ifjúság*, 17. November 1972/46. pp.5-6.

Case study II: The boglári-case (1973)

The instigating piece written for *Népszabadság* launches a press campaign against the artists working and artistic events organised in the chapel-atelier of György Galántai in Balatonboglár between 1970 and 1973. It was published already after the atelier had been banned. The intention behind it is probably to put a pressure on the artists and make them emigrate from the country, so that the political power should not be constrained to use openly forbidding tools. **The examples for reporting criticism and journalism discussed in the case study:** László Szabó: Happening in the vault. *Népszabadság*, Sunday Cultural Supplement, 16/12/1973, p.2; Barna Horányi: Some avant-gardes on illegal paths – Illegal exhibitions, programmes, in: *Somogyi Néplap*, 08/07/1971. p.5.; László Esztergomi: Bitter-sweet rambling by Balaton, Problems, possibilities. *Magyar Hírlap*, 18/07/1971. p.10.

IV. Phantom accusations – warning theatre reviews and debates (Chapter 8)

Main characteristic features, typical period: The most typical type in the Kadar-era for denouncing: there are no more sanctions, this type corresponds to the genre of **politically manipulated debate**. The open censorship is substituted by a peaceful self-demonstration of power, which simulates denunciation. In order to mitigate the effect of the knocking pieces or the articles attacking the new type of leadership of the system, the paper has the right to publish pieces in response or to generate a debate. **Related political campaign:** press attacks disguised as matters of aesthetics.

Case study I:

The supported director and criticism (Ottó Ádám: *Danton's Death*. Madách Theatre, 1963)

The reception of “Danton’s Death” is a perfect example for demonstrating that denouncing and phantom accusations can showcase the rhetoric of relative apology and knocking style alike. E.g. the critic can protect the creators and condemn the show at the same time.

Examples for phantom accusations discussed in the case study: Péter Rényi: Danton’s death. *Népszabadság*, 02/02/1964, p.9.

Case study II:

The “grotesque” as enemy. (Tamás Major: *Romeo and Juliet*, National Theatre, 1971); The question arisen in the debate discussed in the case study is perfectly summarized in the quote by Tamás Koltai: “Do we have to protect our children from Tamás Major’s *Romeo and Juliet*”.⁶⁷³ **An example for phantom accusations discussed in the case study:** e.g. Péter Nagy: About the essence of the debate - The politician about the theatre. *Népszabadság*, 01/07/1971, p.8.

Case study III: Attack against the theatre critic (Tamás Koltai and a theatrical debate, 1973). Tamás Koltai’s article is followed by a lengthy, manipulated debate conducted by several press organs at the same time, probably in order not to let the open criticism of the theatrical structure without any opposing opinion. **An example for phantom accusations discussed in the case study:** Tamás Ungvári: In defence of the actor. *Új Írás*, 1973/4. pp. 115-122.

V. Reversed “reporting”: suspicion reflexes (Chapter 9)

Main characteristic features, typical period: In the field of power of the negative consensus the “denunciator” does not position itself in the field of power, but in the field of a passive-opposition. Actually, the subject of his message and accusation is the collaboration

⁶⁷³ Tamás Koltai: The effective portraits of reality, Season-ending notes. *Színház*.1971/6, p.2.

with the power. In order to protect an author who is thought to be “endangered” and due to group solidarity, no negative, public criticism of the author is approved. My examples date from 1969, 1971 and they can be interpreted in the context of the relative freedom of the economic opening-up, but this type has in reserve some other examples as well in the second half of the 70s.

Related political campaign: -

Case study I: The “supported” director to be prosecuted? (Ottó Ádám: *Shelter for the Night*, Madách Theatre, 1968).

The case is an absurd example for the situation: what happens if the critic does not like the performance directed by the supported director (Ottó Ádám). **An example for reversed “reporting” criticism discussed in the case study:** Iván Sándor: How far can the critic go. *Film Színház Muzsika*, 04/01/1969, p.3.

Case study II: Magyar Nemzet reports the party organ (László Vámos: *Oh, those beautiful days!*, Thália Studio, 1971).

The misunderstanding is probably also generated by the necessarily dual, complicated language of the review published in the party organ. **An example for reversed “reporting” criticism discussed in the case study:** Tamás Ungvári: Oh, those beautiful days! *Magyar Nemzet*, 10/01/1971, p.11

The present dissertation deals with genres that are not so long-lasting: mainly reviews and journalistic pieces published in daily papers. Nevertheless, it is an attempt to understand complex connections that are beyond the printed text, i.e. what kind of consequences the past of a non-independent press and theatre criticism has for a society. Can the difficulties of enduring criticism in a society be traced back to the past of theatre criticism? Although as a practising theatre critic I have to acknowledge that there is hardly any society where the relationship between theatre critics and artists cannot be conceived as hypersensitive. However, in my view, even so there are different and deeper connections in Hungary in understanding this relationship. The contextual and language-political analysis of the notion of reporting criticism demonstrated, that if the suspicion of a reporting criticism arises – as it may arise – in a society, it is most likely that the ideals of an independent journalism and free criticism will be replaced by the permanent norm of a committed press supporting certain groups of interests. In these societies of a dictatorial past even the press organs declaring themselves to be liberal (especially in a publicity which is narrowing down), may unwittingly show the pattern of the suppressing nature of practices of the past and present leadership of

power. This discretion can promote not only the more complex comprehension of reporting criticism, but can also help to understand how the presence of a reporting critical context in a society can affect the status of a criticism representing an independent and strong opinion and judgement.

Literary references in the Thesis

- Tamás, Koltai: The effective portraits of reality, Season-ending notes. *Színház*.1971/6, pp. 1-4.
- Foucault, Michel: “The hierarchic supervision” in *deco: Discipline and Punish*, Budapest, Gondolat, 1990. pp. 234-242.
- Ákos Szilágyi: *Literary policy and legitimation*, 1983, 1986 (manuscript)

Publications and lectures related to the theme of the dissertation

Studies

- What shall we make of the curtain call after the first night of *Fáklyaláng*? Endre Gellért: *Fáklyaláng*, 1952. *Theatron*, 2013/3. pp. 3-8.
- If necessary – let’s forbid! Reporting criticism in the 70s. *2000*, 2017/7. pp. 14-29.
- 1956 in the theatre criticism of the Kádár-era: the last taboo. Puzzling over a review of *Danton* directed by Ottó Ádám. *Színház*. 2016/12. pp. 14-18.

Conference

- The dramaturgy of taboo – 1956 in the theatre criticism of the Kádár-era. 1956 and socialism: crisis and rethinking, Eszterházy Károly University, Eger, 2016. (manuscript)

Szakmai önéletrajz

Személyes adatok

Név: Herczog Noémi

Születési dátum: 1986.08.03.

Cím: Bp. Radnóti Miklós utca 22/A. 1037.

Telefonszám: +3620-582-93-85

E-mail: noemi.herczog86@gmail.com

Kritikus, szerkesztő, kurátor. A *Színház* folyóirat szerkesztője; az *Élet és Irodalom* színházi kolumnistája; a József Attila Kör (JAK) színházi könyvsorozata, a *SzínText* szerkesztője; a Zsidó Múzeum és Levéltár programszervezője. 2013-2015 között a *Magyar Narancs* színikritikusa. Írásai megjelentek még az egykori 2000-ben, a *Kritikában*, a *Műútban*, az egykori *Népszabadságban*, a *Jelenkorban*, a *Revizoron*, a *Színház* és a *Theatron* folyóiratban. Gondolkodására meghatározó hatással volt az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézete, a 7. Hajónapló Műhely tagja volt. A 3. és 4. dunaPart kortárs magyar előadóművészeti showcase egyik kurátora. A Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori hallgatója. Kutatási területe: feljelentő színikritika (denunciálás) a Kádár-korban.

TANULMÁNYOK

2012– Színház- és Filmművészeti Egyetem – DLA

2013 Köln – Nyári Egyetem (SIC – Techniques of Imagination)

2005–2011 Eötvös Loránd Tudományegyetem Pedagógiai Kar – tanári MA

2005–2011 Eötvös Loránd Tudományegyetem – Angol nyelv és irodalom MA

2005–2011 Eötvös Loránd Tudományegyetem – Esztétika MA

2005–2011 Eötvös Loránd Tudományegyetem – Színháztudomány | programdiploma

2010 International Theatre Critics Seminar (IATC-AICT) – Jonquière, Saguenay, QC, Kanada

2008–2010 Hajónapló Műhely 7. – a Bárka Színház színikritika író műhelye

1999–2005 ELTE Trefort Ágoston Gyakorló Iskola

MUNKAHELY

2015–*Színház* folyóirat, szerkesztő

2015–Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, programszervező

2013–2015 Bálint Ház, programszervező

OKTATÓI TAPASZTALAT

2017– a *Színház* folyóirat kritikus mentorprogramja

2017–2018 (ősz) *Előadás elemzés* | Színház- és Filmművészeti Egyetem

2015–2016 '*Még mit nem*' színházi műhely | ELTE Esztétika szak

2014–2015 (tavasz) *Előadás elemzés* | Színház- és Filmművészeti Egyetem

2014–2015 (ősz) *Színházi szakírás* | Színház- és Filmművészeti Egyetem

2013–2014 (tavasz) *Színkritika történet* | Színház- és Filmművészeti Egyetem

KURÁTORI MUNKÁK

2017 **dunaPart – kortárs magyar előadóművészeti showcase**

A Trafó, Kortárs Művészetek Háza fesztiválja. A program kurátorai még: Jászay Tamás, Varga Anikó, Bálint Orsolya, Fuchs Livia, Százados László.

2016 **Szempontváltó**

A Katona József Színház *Behívó* műhelyének beszélgetéssorozata a színházi nevelésről.

2015 **dunaPart – kortárs magyar előadóművészeti showcase**

A Trafó, Kortárs Művészetek Háza, a FESZ és a Színházi Kritikusok Céhe közös magyar független kortárs előadóművészeti szemléje. A program kurátorai még: Barda Bea, Fuchs Livia, Jászay Tamás, Králl Csaba, Tompa Andrea.

2014–2015 **REAKTÍV – komplex színházi projekt**

JAK és a Trafó Kortárs Művészetek Háza együttműködésében: a projekt induló drámaírók szövegein keresztül valósított meg előadásokat csupa pályakezdő közreműködésével.

TAGSÁG

2012–Színházi Kritikusok Céhe (2013–2016 között elnökségi tag)

2011–József Attila Kör Irodalmi Egyesület, színházi programszervező, sorozatszerkesztő

2011–2013 Egymillióan a magyar sajtószabadságért (Milla), aktivista

NYELVI KÉSZSÉGEK

Angol – felsőfokú nyelvvizsga (Cambridge Proficiency Exam – CPE)

Spanyol – középfokú nyelvvizsga (Origo)

KONFERENCIÁK

- VI. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia, Pécs, 2016.
- 1956-konferencia, Eger, 2016.
- A cenzúra mechanizmusai, IFTR – International Forum of Theatre Research, Oxford, 2015.
- Holokauszt Emlékév – hogyan tovább? – FISZ, Fiatal Írók Szövetsége, 2014.
- Bevésett nevek – Az ELTE holokauszt- és második világháborús emlékművének felavatásához kapcsolódó konferencia, ELTE, Budapest, 2014.
- IFTR – International Forum of Theatre Research | New Scholar's Forum, Warwick, 2014.
- Határon – Szegénység Konferencia a 2000 szervezésében, Wesley János Lelkészképző Főiskola, 2013.
- PHILTER Konferencia, Budapest, 2013.
- Tévedések (Víg)játéka – Színháztudományi Konferencia, Pécs, 2013.
- A *Beszélő* folyóirat „Csak a regény?” című konferenciája, PIM, 2011.
- Look back in Anger – Kelet-Európai Színháztörténeti Intézetek Konferenciája, Krakkó, 2011.

FONTOSABB PUBLIKÁCIÓK

Esszé, tanulmány (színház, irodalom)

- A hiányzó menekült és a magyar színház. *Imágó Budapest*, 2017/6. 119–130.
- Újszemélyesség, a kortárs magyar színház új irányai. *Színház*, 2015/4. 7–13.
- Ha kell – tiltsunk! Feljelentő színikritika a hetvenes években. *2000*, 2015/7. 14–29.

- EX LIBRIS – Runner’s blues, avagy futhat-e a művész? Négy futós könyvről. *Élet és Irodalom*, 2013. 06. 28. 19.
- A Horváth Jancsi szeme – Kovács Márton–Mohácsi István–Mohácsi János: Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe. *Színház*, 2011/10. 17–23.
- Szarokráciák hajdan és ma – esszé az ürülék esztétikai és politikai jelentőségéről. *Hajónapló*, 2010/9. 4–9.
- Don Juan védőbeszéde – Kukorelly Endre: Ezer és 3, avagy a nőkben rejlő szív. 2000, 2010/9. 43–54.

Kötetben megjelent tanulmányok

- A metaforikus zsidó a kortárs színházban. In: Antal Nikolett és Mészáros Márton (szerk.): *Holokauszt, új utak, új generációk*. Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 2016. 131–147. (Szintén olvasható: *Élet és Irodalom*, 2015. 05. 08. 13.)
- Cigányok és zsidók Mohácsiék színházában. In: Szűcs Teri (szerk.): *Bevésett nevek – Az Eötvös Loránd Tudományegyetem holokauszt- és második világháborús emlékművének felavatásához kapcsolódó konferenciakötet*. Budapest, ELTE, Bölcsészettudományi Kar, 2015. 270–277. (Szintén olvasható: *Jelenkor*, 2015/6. 668–672.)
- Flashmob és emlékezés. In: Kállay Eszter (szerk.): *Bevésett nevek – emlékek nélkül emlékezni – Tervek és reflexiók*. Budapest, ELTE, Bölcsészettudományi Kar, 2015. 53–60.

Angol nyelvű publikációk

- The Theatre of the New Vernacular – The Stage of Béla Pintér. (Kötetfejezet, megjelenés alatt: Routledge.)
- Szabolcs Hajdu & The Theatre of Midlife Crisis: Self-Ironic Auto-Bio Aesthetics on Hungarian Stages. *European Stages*, 2017/10. <http://europeanstages.org/2017/10/28/szabolcs-hajdu-the-theatre-of-midlife-crisis-self-ironic-auto-bio-aesthetics-on-hungarian-stages/> Utolsó letöltés: 2017. 12. 14.
- Essay on the Independent Theatre in Hungary: Past and Present. In: Joanna Krakowska – Daria Odija (szerk.): *Platform. East European Performing Arts Companion*. EEPAP, 2016. <http://eepap.culture.pl/feuilleton/platform-east-european-performing-arts-companion-publication-eepap> Utolsó letöltés: 2017. 12. 14.

Szerkesztett kötetek

- Mohácsi János–Mohácsi István: *Múltépítés*. (Herczog Noémi szerkesztői előszavával). Budapest, SzínText–JAK füzetek. (Megjelenés alatt.)
- *Reaktív – drámaantológia*. (Társszerk. Deres Kornélia), Budapest, SzínText–JAK füzetek, 2017.
- *Add ide a drámád! I–II*. (Társszerk. Deres Kornélia), Budapest, JAK füzetek–Prae, 2011–2012.

Fordítások

- Clement Greenberg: Az amerikai festészet és szobrászat jelen kilátásai. In: *Laokoón*, 2014. http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/06.az_amerikai_festeszeti_es_szobraszat.pdf Utolsó letöltés: 2017. 12. 14.
- Clement Greenberg: Hans Hofmann. In: Clement Greenberg: *Művészet és kultúra*. Budapest, BKF, 2013. 145–149.
- Attila Szabó – Joanna Krakowska (szerk.): *Theatre After the Change – And What Was There Before the After*. (Társfordítók: Laura Hollósi, Róbert Markó, Attila Szabó), Creativ Média, 2011.

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönet illeti Szabó Istvánt és Szilágyi Ákost, akik tudásukkal és töretlen derűvel lendítettek át holtpontok garmadáján, és akik nélkül ez a dolgozat nem létezne. Szintén köszönettel tartozom kozulensemnek, Karsai Györgynek és a következőknek: Ady Mária, Bátorfy Attila, Bajomi-Lázár Péter, Berze Nóra, Dalos György, Deres Kornélia, Csáki Judit, Farkas Zsófia, Fodor Tamás, Gadó Flóra, Gadó István, Gadó Klára, Golden Dániel, György Péter, Győrei Zsolt, Hammer Ferenc, Herczog László, Hetényi Zsuzsa, Jákfalvi Magdolna, Kéri László, K. Horváth Zsolt, Koltai Tamás, Komenczi Bálint, Kovács Dezső, Kuti Edit, Lénárt András, Lengyel György, Margócsy István, Mélyi József, Muntag Vince, Nánay István, Németh Ilona, Udvardi Katalin, Sáfrány Eszter, Seregi Tamás, Schuller Gabriella, Schiller Erzsébet, Stőhr Lóránt, Spiró György, Szántó Judit, Szőnyei Tamás, Szolláth Dávid, Tompa Andrea, Toronyi Zsuzsanna, Várkonyi Julianna. Mivel azonban minden köszönetnyilvánítás „feljelentésként” is olvasható, nyomatékosítom, hogy a dolgozat összes hibájáért a szerző felel.